ML
5
.K58
V.9

One Day
Circ

1884

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Digitized by Google
Digitized from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

3243

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

MUSIC - X

ML
5
.K58
v.9

Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

STELLFELD

Vorwort.

Das Horazische: »Nonum prematur in annum« hat diesmal für die Redaction des Cäcilienkalenders eine dreifache Bedeutung: a) Der neunte Jahrgang des C.-K. erscheint im Druck, b) sein Erscheinen, durch das Bedürfniß für die Kirchenmusikschule in Regensburg ein Organ zu schaffen veranlaßt, fällt mit dem glücklich überstandenen neunten Jahre der Schule zusammen, und es ist gegründete Hoffnung vorhanden, daß dieselbe c) trotz der Hemmungen, Quetschungen und Preßungen, die sie in diesem Novennium durchgemacht, den gleichen, ja noch höheren Druck auch in Zukunft aushalten wird.

Diese Übersetzung des premere (besonders die unter c) ist wohl gegen alle Philologie und sehr frei, aber — wie es mit Variationen über ein Thema zu gehen pflegt — man nimmt weg, setzt zu, gebraucht enharmonische Wendungen, figurirt, ornamentirt und imitirt, wenn nur der Grundgedanke nicht ganz verlassen und verwischt wird.

Das Vorwort zum C.-K. war stets in leichtem, ungezwungenem Tone gehalten, höchst selten mischten sich dunklere Tinten (siehe Jahrg. 1878 und 1879) in den Conversationston; man hatte ja mit vielen aufrichtigen Freunden und Gönnern zu sprechen, mußte danken, bitten, einladen, und kannte aus Erfahrung (siehe zum Belege S. 67 ff. dieses Jahrg.) die lebhaften Sympathien, welche die Kirchenmusikschule in Regensburg in allen Theilen Deutschlands sich errungen hat. Den Inhalt der acht Jahrgänge bildeten Fragen von allgemein ästhetischem, geschichtlichem, musikalischem, wissenschaftlichem Interesse, jedem Mitarbeiter lag es ferne, die behandelten Materien durch persönliche Ausfälle pikant zu machen, oder in gereiztem Tone, mit aufdringlicher Heftigkeit, oder dem rechthaberischen Bewußtsein des Saphir'schen „Tausendsapperments-Alles- und -Nochmehrwissers" aufzutreten, — und deswegen war der C.-K., besonders in den gebildeten musikalischen Kreisen, auch bei den Freunden und Kennern moderner und weltlicher Musik, wie die ehrenvollen Recensionen unserer größeren und bedeutenderen musikalischen Zeitschriften darthun, stets ein gern gesehener und geachteter Gast und Freund.

Die Red. des C.-K. war darum nicht wenig überrascht, als sie aus den „Fliegenden Blättern" ersah, daß der Artikel des H. H. Domkapellmeisters von Mainz über Sprachgesang im C.-K. von 1883 wie ein Feuerbrand in's Stroh wirkte, und zu einer persönlichen Hetze gegen H. Weber benützt wurde, die nach dem neuesten Buche*) des k. k.

*) Über „Sprachgesang". Zugleich eine Beleuchtung des Weber'schen Art. im C.-K. pro 1883 von P. M. Ortwein ꝛc. Regensburg. Jos. Seiling.

*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Professor's P. Magnus Ortwein, O. S. B. an Curiositäten und verblüffenden Consequenzen das Menschenmögliche leistet. Da unter den dreifachen Zwecken, welche nach des „Zünders" Absicht (siehe Vorwort) das Buch veranlaßten, als zweiter aufgeführt wird: „Die täuschenden Schatten, welche vom Cäcilienkalender her über den Cäcilienverein sich etwa verbreiteten, zu zerstreuen", — so sieht sich die Red. des C.-K. genöthigt, mit Entschiedenheit gegen diese Supposition zu protestiren, auch auf die Gefahr hin, als „Friedensstörer" angeklagt zu werden.

Es würde zu weit führen, den Inhalt der 124 Großoctavseiten füllenden Schrift an dieser Stelle näher zu besprechen (das wollen wir getrost H. Weber überlassen); — aber den Tenor, den *cantus firmus* des ganzen Buches, müssen wir notiren, er lautet:

Hie Witt! Hie Palestrina!

Wir müssen und wollen zu Ehren Dr. Witt's annehmen, daß ihm dieser Weihrauchduft unangenehm ist, — es sei übrigens dem ruhig denkenden Leser überlassen, wie man nachfolgende Excerpte aus dem Ortwein'schen Buche, dessen Vorwort gegenwärtig als Reclame des Verlegers in verschiedenen musikalischen Zeitschriften dienen muß, qualifiziren soll:

S. 29, in Anm. 7. „Wer hat (in der Wahl der mehrstimmigen Form) die Melodie, diese Königin aller Musik, eindringlicher zum Ausdruck gebracht: Palestrina oder Witt? . . . . . Witt hat endlich wieder der Melodie ihr volles Recht in der Kirche zurückerobert, indem er sie (innerhalb der Schranken der Mensur!) einerseits aus den Fesseln der strengen Imitation befreite, andererseits ihr aber keinerlei Ausschreitungen in das Gebiet der Arie gestattete u. s. w."

S. 40. lesen wir folgende declamatorische Studie:

„1) **Weber** schreibt im Cäcilienkalender gegen Witt?
(Der in den Witt'schen Blättern wiederholt belobte Mainzer Domchorregent?)

2) Weber **schreibt** im Cäcilienkalender gegen Witt?
(Er ist also nicht nur ein tüchtiger Dirigent, sondern auch Theoretiker, Schriftsteller?)

3) Weber schreibt **im Cäcilienkalender** gegen Witt?
(In einem Kalender, der denselben Namen führt, wie jener Verein, dessen Präses Witt?)

4) Weber schreibt im Cäcilienkalender **gegen** Witt?
(Da er doch als Cäcilianer mit dem Präsidenten halten sollte?)

5) Weber schreibt im Cäcilienkalender gegen **Witt**?
(Der sich gewiß wohl bedachte, ehe er in Betreff eines Princips etwas Anfechtbares that oder schrieb.)"

S. 52 in Anm. 5 wird von Palestrina's Messe «Aeterna Christi munera» behauptet, „daß der *Princeps Musicae* im richtigen Gefühl über die Diatonik (und das Chroma ♭—h) des Chorals bereits hinausgegangen, vielmehr durch die Natur der Harmonie hinausgedrängt worden war. Für diese „Messe" lautet demnach die Skala: c, cis, d, es, e, f, fis, g, a, b, h, c̄. Es fehlt also nur das dis zur vollen chromatischen Reihe."

S. 113. Anm. 5. „Nebenbei können die Componisten der Gegenwart ersehen, was ein kirchlicher Tonsetzer für ausgebreitete Kenntnisse besitzen sollte. Er soll kennen a) die Gesetze der lateinischen Sprache, und zwar die grammatischen, logischen, rhetorischen. b) Er soll „Li-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

turge" sein und „Interpret", um zu wissen, welchen Sinn diese oder jene Textstelle hat, welche Bedeutung innerhalb des Gottesdienstes u. s. w. c) Er soll Kirchenmusiker sein, d. h. den Choral und mehrstimmigen Gesang nach seiner geschichtlichen Entwickelung, nach seinen eigenthümlichen Gesetzen u. s. w. genau kennen. d) Er soll auch ästhetische Bildung besitzen u. s. f. Frage: Wer wird *ceteris paribus* all diesen Anforderungen leichter genügen können: der Priester, der vermöge seines Berufes die Gymnasial- und theologischen Studien absolvirt haben muß und täglich am Altare steht, oder der Laie, der die Kirchensprache nicht gründlich kennt und dem Altar nicht so nahe kommt? Witt oder Palestrina?"

S. 114. „Dieser Vorwurf Webers', („daß die Neuen in Betreff des Sprachgesanges mit den Alten auch nicht im Entferntesten einen Vergleich aushalten können") trifft zuletzt den Herrn selber, der seine Gaben im 19. Jahrh. nicht mehr austheilt wie ehedem im 16., und weil er die Mittel musikalischen Ausdruckes so sich hat herausbilden lassen, wie sie gegenwärtig zu Gebote stehen, sie müßten denn an sich schlecht sein, oder er trifft die hl. Kirche, die den Cäcilienverein, dessen Statuten, das Referentencollegium u. s. w., u. s. w. gutgeheißen, gefördert und damit vom rechten Wege abgelenkt hat."

S. 115. „Die Abhandlung Weber's läuft 1) auf eine arge Verdächtigung Witt's hinaus, der nach seiner Stellung als Verführer erscheint, 2) auf einen schweren Angriff gegen den Cäcilienverein, der sich keinen besseren Präsidenten zu wählen weiß, ja 3) auf einen Vorwurf gegen den Papst, der für einen so eminent kirchlichen Verein einen solch' irreleitenden Generalpräses approbirt. Untergrabung der Autorität ist also objectiv das Ziel, welches die „Untersuchung" Weber's im schlimmsten Falle erreicht."

S. 115. „Ob es edel sei, dergleichen „Artikel" in einem Organ zu veröffentlichen, das nach der hl. Patronin der Kirchenmusik sich „Cäcilienkalender" nennt, bleibe den Lesern zur Entscheidung überlassen. Und was werden die Gegner der Reform „von der Linken" dazu sagen?"

Endlich auf gleicher Seite: „Der Generalpräses Witt schreibt (Fl. Bl. 1878, S. 8): „Es ist mir ein wahrhaft trostvoller Gedanke, daß unser Verein auch in seinem **Kampfe** das Schicksal der Kirche theilt." Da wird man aber, si licet parva componere magnis*) dem jeweiligen Präsidenten „unseres Vereines" auch ein ähnliches Schicksal prophezeien können, wie dem sichtbaren Leiter und Lenker der Kirche, ja wie ihrem Stifter selbst. Dadurch, daß dieser auf das Ungenügende, Unfertige des alten Bundes hinwies, rief er von Seite der Schriftgelehrten Widerspruch hervor, welcher sich trotz der Versicherung: Non veni *solvere* legem aut prophetas, sed *adimplere***) — nicht mehr ausgleichen ließ, vielmehr sich bis zum Hasse steigerte, so daß sie nach Steinen griffen und endlich in das «Tolle, tolle: crucifigatur» einstimmten. Was Wunder also, wenn aus dem Munde jener, die den kirchlichen Cäcilienverein mit der Parlamentselle messen, bereits der Ruf ertönt: Fort mit dem Präsidium, es taugt nicht mehr! Was? Du willst klüger sein als unser Vater Abraham? Ein Witt will über Palestrina hinaus? Unerhört! — Continuerunt aures suas, et impetum fecerunt unanimiter in eum.†) Solchen Kämpfern gegenüber gilt den Mitgliedern des C.-V. die Mahnung: Stehet „mit voller Hingabe" zu Eurem Generalpräses, denn: „Wer nicht mit ihm sammelt, der zerstreut." Den wahrhaft Einigen aber kann der Feind nicht schaden. Ihnen auch sei des Herrn Wort, das tröstliche, gesungen: Capillus de capite vestro non peribit. In patientia vestra possidebitis animas vestras.††)"

*) Wenn man Kleines mit Großem vergleichen darf.

**) Ich bin nicht gekommen, das Gesetz oder die Propheten aufzuheben, sondern zu erfüllen.

†) „Sie hielten ihre Ohren zu und machten einmüthig einen Angriff auf ihn."

††) Kein Haar von eurem Haupte wird verloren gehen. In eurer Geduld werdet ihr eure Seelen besitzen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ein kirchenmusikalisches Czarenthum, wie es in diesem Buche dem gegenwärtigen „Präses-Komponisten" (siehe Ortwein's Vorwort) gewiß ohne seinen Willen zugemuthet wird, eine solche Vergötterung des noch lebenden Individuum's, die den „Wagnerkultus" noch zu überbieten droht, möge der Himmel vom allgemeinen deutschen Cäcilienverein abwenden. Wir unterschreiben gerne (freilich in anderm Sinne als Stehle) den Satz eines geistreichen, wohl zu beherzigenden, aber leider anonymen Artikels im „Chorwächter" (Nr. 10, S. 80 d. Jahrg.): „Ist der Gipfel einer Gattung förmlich erstiegen, so kann die Kunst dadurch nur gewinnen, daß ihre Jünger sich in einer andern Art versuchen!" — wenn nämlich (setzen wir bei) diese Jünger weder Demuth noch Geduld, weder Kraft noch Liebe genug haben vom Fuße bis zum Gipfel des Palestrinaberges zu klimmen und zu klettern, oder auf dessen verschiedenen Höhen zu verweilen.

Die Frage des „Sprachgesanges" gehört zu den „offenen Fragen" (in dubiis libertas), und deswegen fand die „objective, als Kritik musterhafte Abhandlung" Weber's Aufnahme im C.-K. Nach den Knutenhieben zu urtheilen, welche der Person Weber's und den von ihm und der K.-M.-Sch. in Regensburg vertretenen Principien*) applicirt worden sind, giebt es gegenwärtig im Cäcilienvereine keine größeren Feinde als die Anhänger der „Alten", besonders wenn sie der Ansicht sind, daß die „Neuern" noch weit zurück oder gar weit abseits sich befinden. Wir aber sind so verstockt, anzunehmen: „Daß die beste und sicherste Schule für den Kirchenkomponisten der Palestrinastyl sei". —

Nach dieser nicht unmotivirten Abwehr und Nothwehr, hervorgerufen durch Ortwein's Schrift, knüpft die Red. des C.-K. mit den Lesern eine gemüthliche Plauderei an, und bedient sich als Überleitung einer Weber'schen**) Sentenz: „Fröhlicher Muth hilft durch; was Fröhliche thun, geräth wohl; fröhliche Menschen sind nicht bloß glückliche, sondern in der Regel auch Menschen ohne Neid und Grämelei."

Warum sollten wir auch nicht fröhlich sein? Frohsinn und Heiterkeit wachsen nur auf gut gepflügtem Boden; harte, krustige Scholle läßt diese duftenden Pflanzen nicht gedeihen. Wenn Jean Paul meint: „Mensch, hinter dir findest du in deinem Leben lauter Vorsehung, warum nicht vor dir?", so hat die Regensburgerschule für katholische Kirchenmusik, welche bisher nur mit dem Kapital der Vorsehung gearbeitet hat, doppelt Ursache, einerseits das «Nisi Dominus» anzustimmen, andererseits das «Qui habitat» mit voller Kehle zu intoniren.

In welcher Weise die K.-M.-Sch. gegenwärtig besteht, wolle man im „unterhaltenden Theile" des gegenwärtigen C.-K. nachlesen. Warum aber wurde der „Rechenschaftsbericht" im „unterhaltenden und erheiternden Theile" zum Abdruck gebracht? Nichts erklärt sich natürlicher! Den „Unterhalt" finden gewährt „Unterhaltung". Der bayerische Dialekt vermischt diese Begriffe so sehr, daß er von „Unterhaltung der Gebäude, Personen" u. s. w. spricht, wo er das Wort „Unterhalt" gebrauchen müßte. Man unterhält sich bei uns gut, wenn man guten Unterhalt hat; der Unterhalt also

*) Herr Ortwein scheint übrigens eine ganz sonderbare Anschauung von der Stellung der Musikschule in Regensburg zum Cäcilienverein und dessen Präses zu haben. Kritik und motivirte Urtheile sind noch nicht Kampf und Streit. Will H. Ortwein wissen, in welcher Weise die Lehrer an der K.-M.-Sch. derartige „offene Fragen" behandeln, so möge er sich hier persönlich überzeugen. Er wird dann erfahren, daß es Jedem ferne liegt, „Wahrheit und Licht durch dichte Rauchwolken zu verdunkeln".

**) Dießmal ist's nicht „der tüchtige Dirigent und Pfleger des Palestrinastyles am Main", sondern der poesievolle Pusterthaler Beda Weber, gest. 1858 zu Frankfurt am Main.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fördert die Unterhaltung, diese hört auf, wenn der Unterhalt mangelt, die sustentatio (der Unterhalt) ist psychologisch stets mit oblectamentum (die Unterhaltung) verbunden — also gehört der Rechenschaftsbericht in den zweiten, unterhaltenden und erheiternden Theil des C.-K. Aus demselben geht auch hervor, daß wir durchaus keine Feinde der „Ziffernmethode" sind; ja ohne sie wären wir zu keinem Resultate gekommen. Nachdem aber die Anfangsgründe überwunden sind, greifen wir doch gerne zu „Noten", denn auch in Geldsachen sind sie besser als „Ziffern"!

Wie schon im Vorwort zum C.-K. von 1883 angedeutet wurde, ist die K.-M.-Sch. dahier seit 10. August 1883 nicht mehr mit der Dompräbende verbunden, sondern ein für sich bestehendes Institut. Laut einer Verordnung des kgl. bayr. Kultusministeriums vom 18. April 1873 bedürfen alle Schulen, welche öffentlichen Charakter tragen, in größeren Städten der polizeilichen Bewilligung. Dieselbe wurde vom Unterzeichneten nachgesucht und unter dem 14. September 1883 auch ertheilt, so daß auch nach dieser Seite unsere Schule sicher steht.

Dadurch ist es dem Unterzeichneten möglich geworden, sich auf längere Zeit von Regensburg zu entfernen, besonders da die Gründe, welche ihn im Jahre 1882 genöthigt haben, die Function als Domkapellmeister niederzulegen, noch immer fortdauern. — Seine persönliche Gegenwart in Rom und mündlicher Verkehr mit der päpstlichen Kommission für liturgischen Gesang ist um so nothwendiger geworden, da die authentischen Choralbücher, mit deren Redaktion er seit 1. Oktober 1868 von der Congregation der hl. Riten in Rom betraut ist, noch nicht vollendet sind, und in Folge des Decretes der S. R. C. vom 26. April d. J. „über die Einheit im liturgischen Gesang" die verschiedenartigsten Anfragen und Aufklärungen erledigt werden müssen.

Außerdem beschäftigt ihn noch die Besorgung von 12 Bänden der Gesammtausgabe von Palestrina's Werken (der 15. und 29. Band erscheinen im November d. J.), eine von Breitkopf und Härtel in Leipzig beschlossene und mit dem Magnum opus musicum beginnende Collection der Kompositionen von Orlando di Lasso, sowie die Ordnung und Vollendung des im Material bereits im Winter (1882—1883) an Ort und Stelle angelegten musikalisch-thematischen Kataloges der päpstlichen Kapelle.

Aus diesen Erwägungen bat der Unterzeichnete seine oberhirtliche Stelle um weiteren Urlaub auf drei Jahre, der ihm auch gewährt wurde. Da nun H. H. Stiftskapellmeister Michael Haller die Vorstandschaft über die Kirchenmusikschule dahier wieder zu übernehmen die Güte hat, und überdieß die hiesigen Kirchen-Chöre, welche die Illustration zu den an der Schule vertretenen Principien und Doctrinen geben sollen, im besten Stande sind, — so glaubt der Unterzeichnete die auf der Rückseite des C.-K. befindliche Einladung für den 10. Kursus an der hiesigen K.-M.-Sch. durch diese Mittheilung auf's wirksamste unterstützt zu haben, und bittet als Nähr- und Ziehvater, derselben das bisherige Wohlwollen auch in Zukunft angedeihen zu lassen.

Schon im verflossenen Jahre war in Arezzo (siehe die offenen Briefe von Lans) und Rom Gelegenheit geboten, manches fruchtbare Samenkorn auf romanischer Erde zu pflanzen, und es soll und wird auch in diesen drei Jahren jeder passende und günstige Moment benützt werden, um bewährte Principien und praktische Ideen besonders im Mittelpunkte der katholischen Einheit zur Geltung zu bringen, ohne berechtigte Eigenthümlichkeiten und einstweilen unüberwindliche Vorurtheile anzutasten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die im Jahrgang 1882 projectirte und 1883 wiederholt angezeigte Partituraus-gabe des Magnum opus musicum von Orlando di Lasso kömmt nicht so fast in Folge außerordentlicher Subscriptionen (bis heute besitze ich 26 Abonnenten), sondern durch die hochherzige Opferwilligkeit der weltberühmten Firma „Breitkopf & Härtel" in Leipzig definitiv zu Stande, und es wird der erste Band, unter Zugrundelegung der Pros-ke'schen Partituren und Notizen und mit dem reichen nachweisenden bibliographischen Material der italienischen Bibliotheken, zugleich mit dem 16. und 28. Bande von Pale-strina's Werken bis August 1884 erscheinen können.*)

Schließlich obliegt mir die Pflicht, den verehrten Mitarbeitern, durch deren opfer-willige Feder auch der vorliegende neunte Jahrgang des C.-K. mit werthvollen Bei-trägen geschmückt ist, den herzlichsten Dank auszusprechen. Wenn von den Repräsen-tanten der K.-M.-Sch., den verehrten Lehrern an derselben, in diesem Jahrgang keine Beiträge sich vorfinden, so liegt die Ursache theils in dem erfreulichen und dankens-werthen Wetteifer auswärtiger literarischer Kräfte, theils in dem Umstande, daß die erste-ren durch ihr lebendiges Wort und fruchtbares Beispiel während des siebenmonatlichen Kurses angestrengt thätig sind, und deswegen den berechtigten Wunsch im Herzen tragen, nur im Nothfalle ihre geräuschlose Thätigkeit und darum sicher segensvolle Wirksamkeit durch literarische Arbeiten für den C.-K. noch zu erhöhen oder zu vermehren. Mit Gottes Hülf', dann aber mit Energie ohne Eigensinn, mit Festigkeit ohne Starrheit, mit Thätigkeit ohne Hast, mit Begeisterung ohne Fanatismus, mit Arbeit ohne Übermüdung, mit Ausdauer ohne Ende — mit vereinten Kräften kömmt man zum Ziele und zur Ruhe:

Ut in omnibus glorificetur Deus.

Regensburg, 15. Oktober 1883.

Fr. X. Haberl.

*) Etwaige neue Subscriptionen auf Palestrina oder Orlando bitte ich, unter Benützung der am Schlusse des Kalenders S. IV befindlichen Formulare entweder nach Regensburg H 1½b oder nach Rom (campo santo presso S. Pietro) zu adressiren.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kalender-Notizen.

Das Jahr 1884 ist nach der gregorianischen oder verbesserten Zeitrechnung ein Schaltjahr und zählt bürgerlich 366 Tage.

Cyklische Zeitrechnung.

Die goldene Zahl ist = 4, die Epakten (d. i. die Zahl der Tage zwischen Neujahr und dem letzten Neumonde vorher) = III, die Sonnenzirkelzahl = 17, der Römer Zinszahl oder Indictio = 12, der Sonntagsbuchstabe = FE. — Daraus entrechnet sich Septuagesima am 10. Febr., Aschermittwoch am 27. Febr., Ostervollmond am 10. April, Osterfest am 13. April, Kreuzwochensonntag am 18. Mai, Himmelfahrt Christi am 22. Mai, Pfingstsonntag am 1. Juni, Trinitatis oder Dreifaltigkeitsfest am 8. Juni, Frohnleichnamsfest am 12. Juni, und der 1. Adventsonntag am 30. November.

Von den vier Jahreszeiten.

Der Winter für 1883/84 beginnt im Jahre 1883 am 22. Dez. früh 4 Uhr 54 Min. Der Frühlingsanfang ist am 20. März 1884 früh 4 Uhr 30 Min. Der Sommer fängt am 21. Juni früh 1 Uhr 49 Min. an. Die Hundstage beginnen am 22. Juli Nachm. 12 Uhr 44 M. und enden am 22. Aug. Abends 7 Uhr 22 M. Der Herbst beginnt am 22. Sept. Abends 4 U. 16 M. Der Winter für 1884/85 tritt am 21. Dezbr. Vormittags 10 Uhr 34 Minuten ein.

Sonnen- und Mondsfinsternisse.

Im Jahre 1884 werden drei Sonnen- und zwei Mondsfinsternisse stattfinden, von denen jedoch nur die zweite Mondsfinsterniß bei uns sichtbar sein wird.

Die erste Sonnenfinsterniß ist eine partielle. Sie beginnt auf der Erde überhaupt am 27. März Morgens 5 Uhr 52 Min. wahre Münchn. Zeit in 7° 57′ östl. L. v. Gr. und 53° 48′ nördl. Br. und endet Morgens 7 Uhr 34 Min. in 250° 32′ östl. L. v. Gr. und 86° 8′ nördl. Br. Die in ihrem ganzen Verlaufe sehr unbedeutende Finsterniß — die größte Verfinsterung beträgt 0·146 des Sonnendurchmessers — wird demnach nur im Norden Europa's und dem nördlich davon gelegenen Theile der Nordpolargegenden zu sehen sein. Das nördliche Deutschland liegt zwar noch im Bereiche der Finsterniß, jedoch sehr nahe der Grenze der Sichtbarkeit.

Die erste Mondsfinsterniß am 20. April ist eine totale und beginnt 10 Uhr 39 Min. Vorm. mittl. Münchner Zeit und endet 2 Uhr 27 Min. Nachmittag. Die Finsterniß, deren Größe 1·434 des Mond-Durchmessers beträgt, ist sichtbar in Amerika, Australien und in der östlichen Hälfte Asiens.

Die zweite Sonnenfinsterniß am 25. April ist eine partielle; sie beginnt auf der Erde überhaupt 1 Uhr 49 Min. Nachm. wahre Münchn. Z. in 276° 29′ östl. L. v. Gr. und 59° 28′ südl. Br. und endet 5 Uhr 21 Min. Abends in 13° 18′ östl. L. v. Gr. und 33° 14′ südl. Br. Die Finsterniß ist demnach hauptsächlich im südlichen Theile des atlantischen Oceans sichtbar.

Die zweite Mondsfinsterniß ist eine totale. Sie beginnt am 4. Oktober 9 Uhr 2 Min. Abds. mittl. M. Z. und endet am 5. Oktober 12 Uhr 35 Min. Nachts und beträgt die Größe der Verfinsterung 1·528 des Mond-Durchmessers. Die Finsterniß ist sichtbar in Asien, im westlichen Australien, in Europa, Afrika, Südamerika und im Osten Nordamerika's.

Die dritte Sonnenfinsterniß ist eine partielle. Sie beginnt am 18. Oktober Nachts 11 Uhr 22 Min. wahre M. Z. in 130° 19′ östl. L. v. Gr. und 63° 42′ nördl. Br. und endet am 19. Okt. früh 3 Uhr 17 Min. in 226° 34′ östl. L. v. Gr. und 33° 29′ nördl. Br. Die Finsterniß ist sichtbar auf der nordöstl. Spitze Asiens, im nordwestlichen Nordamerika und im nördlichen Theile des großen Oceans.

Monds-Hauptgestalten.

Januar. Erstes Viertel den 5. Abends 10 Uhr 22 Min. Schnee und Regen. — Vollmond den 12. Abends 4 U. 14 M. Schnee. — Letztes Viertel den 20. Morg. 6 Uhr 10 Min. Veränderlich. — Neumond den 28. Morg. 5 U. 48 M. Neblig.

Februar. Erstes Viertel den 4. Morg. 6 Uhr 45 Min. Heiter. — Vollmond den 11. früh 5 Uhr 34 M. Schnee und sehr kalt. — Letztes Viertel den 19. früh 3 Uhr 59 Min. Schön. — Neumond den 26. Abends 7 U. 21 M. Veränderlich.

März. Erstes Viertel den 4. Nachm. 2 Uhr 20 M Trüb. — Vollmond den 11. Abends 8 Uhr 27 Min. Schnee. — Letztes Viertel den 19. um Mitternacht. Schön. Neumond den 27. Morgens 6 Uhr 34 Min. mit einer unsichtbaren Sonnenfinsterniß. Schnee.

April. Erstes Viertel den 2. Abends 10 U. 4 M. Heiter. — Vollmond den 10. Nachmittags 12 U. 31 M. mit einer unsichtbaren Mondsfinsterniß. Regen. — Letztes Viertel den 18. Nachm. 4 Uhr 41 M. Schön. — Neumond den 25. Nachm. 3 U. 44 M. Veränderlich.

Mai. Erstes Viertel den 2. Morg. 6 Uhr 54 Min. Schön. — Vollmond den 10. Morg. 4 Uhr 54 Min. Veränderlich. — Letztes Viertel den 18. Morg. 5 Uhr 41 M. Heiter und warm. — Neumond den 24. Nachts 11 U. 23 M. Schön. — Erstes Viertel den 31. Abends 5 Uhr 43 Min. Veränderlich.

Juni. Vollmond den 8. Abends 8 Uhr 36 Min. Regen. — Letztes Viertel den 16. Nachm. 3 U. 21 M. Schön. — Neumond den 23. Morgens 6 Uhr 20 Min. Trübe. — Erstes Viertel den 30. Morg. 7 Uhr 1 Min. Sehr schön und warm.

Juli. Vollmond den 8. Vorm. 10 Uhr 57 Min. Schön. — Letztes Viertel den 15. Abends 10 Uhr 25 Min. Heiter. — Neumond den 22. Nachm. 1 U. 41 M. Regen. — Erstes Viertel den 29. Nachts 10 Uhr 48 Min. Sehr warm.

August. Vollmond den 6. Nachts 11 Uhr 53 Min. Regen. — Letztes Viertel den 14. früh 3 Uhr 55 Min. Veränderlich. — Neumond den 20. Abends 10 U. 41 M. Regen. — Erstes Viertel den 28. Nachm. 4 Uhr 28 M. Schön.

September. Vollmond den 5. Vorm. 11 Uhr 42 M. Sehr schön. — Letztes Viertel den 12. Morg. 9 Uhr 3 Min. Veränderlich. — Neumond den 19. Vorm. 10 Uhr 24 Min. Heiter. — Erstes Viertel den 27. Vorm. 11 Uhr 7 Min. Regen.

Oktober. Vollmond den 4. Nachts 10 Uhr 47 Min. mit einer sichtb. Mondsfinsterniß. Morg. Nebel, sonst heiter. — Letztes Viertel den 11. Nachm. 3 U. 16 M. Trüb. — Neumond den 19. früh 1 Uhr 18 Min. mit einer unsichtbaren Sonnenfinsterniß. Regen. — Erstes Viertel den 27. früh 5 Uhr 41 Min. Veränderlich.

November. Vollmond den 3. Morg. 9 Uhr 23 Min. Schnee. — Letztes Viertel den 9. Nachts 11 U. 59 Min. Schnee und Regen. — Neumond den 17. Abends 6 Uhr 58 Min. Trüb. — Erstes Viertel den 25. Nachts 11 Uhr 2 Min. Veränderlich.

Dezember. Vollmond den 2. Abends 7 Uhr 46 M. Schnee. — Letztes Viertel den 9. Nachm. 12 Uhr 17 M. Veränderlich. — Neumond den 17. Nachm. 2 Uhr 11 Min. Regen. — Erstes Viertel den 25. Nachm. 2 Uhr 8 Min. Neblig.

Tabelle der beweglichen Feste.

Jahres-Zahl.	Ascher-Mittwoch.	Ostern.	Pfingsten.	1. Advents-Sonntag.
1884	27. Febr.	13. April	1. Juni	30. Nov.
1885	18. Febr.	5. April	24. Mai	29. Nov.
1886	10. März	25. April	13. Juni	28. Nov.
1887	23. Febr.	10. April	29. Mai	27. Nov.
1888	14. Febr.	1. April	20. Mai	3. Dezbr.
1889	6. März	21. April	9. Juni	1. Dezbr.
1890	19. Febr.	6. April	25. Mai	30. Nov.
1891	11. Febr.	29. März	17. Mai	29. Nov.
1892	2. März	17. April	5. Juni	27. Nov.
1893	15. Febr.	2. April	21. Mai	3. Dezbr.

Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Juli, Heu- oder Wärme-Monat hat 31 Tage.

Tage.	Namens- und Festtage.	Monds-Lauf u. Alt	Sonnen-Auf- u. Utg.		Monds-Auf- u. Unterg.		Notizen für den Kirchenchor.
1 D.	Theobald. Rumold. Aaron.	8	3 57	8 10	1 33	Nts.	
2 M.	Mariä Heimsuch. Otto. Proc.	9	3 58	8 9	2 35	12 19	
3 D.	Heliodor. Reinhard. Eulogius.	10	3 59	8 9	3 34	12 50	
4 F.	Udalrich. Flavian. Prokop.	11	3 59	8 8	4 31	1 21	
5 S.	Domitian. Cyrill. u. Methud.	12	4 0	8 8	5 25	1 59	
27. Sonntag. (5. S. n. Pf.) Ev.: Von der wahren Gerechtigkeit. Matth. 5, 20—24.							
6 S.	**Hl. Blutfest.** Goar. Isaias.	13	4 1	8 8	6 15	2 40	
7 M.	Willibald. Edilburg.	14	4 1	8 8	7 1	3 29	
8 D.	Kilian. Elisabeth v. Port.	15	4 2	8 7	7 41	4 22	
9 M.	Anatolia. Cyrillus. Veronika.	16	4 3	8 6	8 18	5 20	
10 D.	Amalia. 7 Brüder.	17	4 4	8 5	8 51	6 21	
11 F.	Pius I. Sabinus. Pelagia.	18	4 5	8 5	9 20	7 25	
12 S.	Heinrich. Andreas v. Rinn.	19	4 6	8 4	9 48	8 32	
28. Sonntag. (6. S. n. Pf.) Ev.: Jesus speiset 4000 Mann. Mark. 8, 1—9.							
13 S.	Margareth. Anaklet. Eugen.	20	4 7	8 3	10 16	9 40	
14 M.	Bonaventura, B. Cyrus.	21	4 8	8 2	10 45	10 51	
15 D.	Apostel Theilg. Gumbert.	22	4 9	8 2	11 15	Mtg	
16 M.	Maria v. B. Karm. Reinhild.	23	4 10	8 1	11 49	1 13	
17 D.	Alexius. Theodota. Marina.	24	4 11	8 0	Nts.	2 26	
18 F.	Friedrich. Camill. Symph.	25	4 12	7 59	12 29	3 37	
19 S.	Aurelia. Vincenz v. Paul.	26	4 14	7 57	1 16	4 45	
29. Sonntag. (7. S. n. Pf.) Ev.: Von den falschen Propheten. Matth. 7, 15—21.							
20 S.	Scapulierfest. Elias. Hieron.	27	4 15	7 56	2 12	5 44	
21 M.	Praxedes. Daniel. Arbogast.	28	4 17	7 55	3 15	6 36	
22 D.	Maria Magdalena. Plato.	29	4 17	7 55	4 24	7 21	
23 M.	Apollinaris. Liborius.	1	4 18	7 53	5 36	8 0	
24 D.	Christina. Franz Solan.	2	4 20	7 52	6 49	8 32	
25 F.	Jakob, Ap. Christophorus.	3	4 21	7 50	8 0	9 1	
26 S.	Anna, Mutter Mar. Valens.	4	4 23	7 49	9 9	9 29	
30. Sonntag. (8. S. n. Pf.) Ev.: Vom ungerechten Verwalter. Luk. 16, 1—9.							
27 S.	Pantaleon. Anthusa. Bertha.	5	4 24	7 47	10 16	9 55	
28 M.	Victor u. Innocent. Nazarius.	6	4 26	7 46	11 21	10 22	
29 D.	Martha. Simplic. u. Beat.	7	4 26	7 45	Mtg	10 50	
30 M.	Abdon u. Sennen. Julitta.	8	4 28	7 44	1 23	11 23	
31 D.	Ignatius v. Loyola. Fabius.	9	4 29	7 42	2 21	11 58	

Termin- und Stunden-

1. .....
2. .....
3. .....
4. .....
5. .....
6. .....
7. .....
8. .....
9. .....
10. .....
11. .....
12. .....
13. .....
14. .....
15. .....
16. .....

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Tag.	Geschäftliche Notizen.	Einnahmen.		Ausgaben.	
		Mark.	Pf.	Mark.	Pf.

Ordnungs-Tabelle.

17.	25.
18.	26.
19.	27.
20.	28.
21.	29.
22.	30.
23.	31.
24.	

Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dezember, Christ- oder Winter-Monat hat 31 Tage

Tage.	Namens- und Festtage.	Monds-Lauf u. Alt	Sonnen-Auf- u. Utg.	Monds-Auf- u. Unterg.
1 M.	Eligius, B. Natalia. Candid.	14	7 37 4 1	3 33 5 23
2 D.	Bibiana. Lupus.	15	7 39 4 0	4 22 6 38
3 M.	Franz Xav. Lucius. Cass.	16	7 40 4 0	5 19 7 49
4 D.	Petrus Chrysol. Barbara.	17	7 42 3 59	6 25 8 52
5 F.	Sabbas. Krispinus. Otto.	18	7 43 3 58	7 36 9 45
6 S.	Nikolaus. Asella. Dionys.	19	7 44 3 58	8 48 10 30
	49. Sonntag. (2. Adv.-S.) Ev.: Johannes im Gefängniß. Matth. 11, 2—10.			
7 S.	Ambrosius. Phara.	20	7 44 3 58	10 0 11 8
8 M.	**Unb. Empfängniß Mariä.**	21	7 46 3 58	11 11 11 40
9 D.	Leokadia. Valeria. Anno.	22	7 47 3 58	Nts. Mtg
10 M.	Judith. Eulalia. Julia.	23	7 48 3 58	12 18 12 36
11 D.	Damasus, P. Barsabas. Ida.	24	7 49 3 58	1 24 1 2
12 F.	Maxentius. Synesius.	25	7 50 3 58	2 27 1 30
13 S.	Lucia. Ottilia. Jodokus.	26	7 51 3 58	3 29 1 58
	50. Sonntag. (3. Adv.-S.) Ev.: Vom Zeugnisse Johannes'. Joh. 1, 19—28.			
14 S.	Spiridion. Berthold. Nikas.	27	7 52 3 58	4 29 2 30
15 M.	Cancilian. Christiana. Valer.	28	7 53 3 58	5 28 3 5
16 D.	Adelheid. Eusebius. Albina.	29	7 54 3 58	6 23 3 45
17 M.	Quatemp. Lazarus.	30	7 55 3 58	7 15 4 30
18 D.	Gratian. Wunibald. Iren.	1	7 55 3 58	8 2 5 20
19 F.	Nemesius. Adjut. Fausta.	2	7 56 3 59	8 44 6 14
20 S.	Liberat u. Bajul. Christ.	3	7 57 3 59	9 20 7 12
	51. Sonntag. (4. Adv.-S.) Ev.: Im 15. Jahre der Regierung. Luk. 3, 1—6.			
21 S.	Thomas, Ap. Themistokles.	4	7 57 4 0	9 54 8 12
22 M.	Demetrius. Florus. Zeno.	5	7 58 4 0	10 25 9 15
23 D.	Victorin. Servulus.	6	7 58 4 1	10 53 10 20
24 M.	Adam und Eva. Irmine.	7	7 58 4 1	11 19 11 26
25 D.	**Heil. Christtag.** Anastas.	8	7 59 4 2	11 46 Nts.
26 F.	**Stephan,** Erzmartyrer.	9	7 59 4 3	Mtg 12 33
27 S.	Johannes, Apostel u. Evang.	10	7 59 4 3	12 47 1 44
	52. Sonntag. Ev.: Jesus und Maria verwundern sich. Luk. 2, 33—40.			
28 S.	Unschuldige Kindlein.	11	7 59 4 4	1 24 2 57
29 M.	Thomas. Trophim.	12	7 59 4 5	2 6 4 10
30 D.	David. Rainer. Liberius.	13	7 59 4 6	2 58 5 22
31 M.	Silvester. Melanie.	14	7 59 4 7	3 59 6 30

Notizen für den Kirchenchor.

Termin- und Stunden-Ordnungs-Tabelle.

1.	9.	17.	25.
2.	10.	18.	26.
3.	11.	19.	27.
4.	12.	20.	28.
5.	13.	21.	29.
6.	14.	22.	30.
7.	15.	23.	31.
8.	16.	24.	

Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

A. Wissenschaftlicher und belehrender Theil.

Das Kunstschöne in der Kirchenmusik

nach den

Principien der Summa theologica des hl. Thomas von Aquin.

(Aesthetische Studie.) (Fortsetzung.)

2. Die Principien von der Tonkunst.

Auch für diesen zweiten Theil unserer Studie werden wir gut thun, uns erst in einigen Zügen den Stand dieser Kunst zu Lebzeiten des großen heiligen Lehrers zu vergegenwärtigen, wie wir zu Anfang einen, wenn auch nur flüchtigen Blick auf das Kunstwirken seiner Zeit im Allgemeinen warfen. Was uns dort hiezu bewog, ist bei der Tonkunst von noch entscheidenderem Belange, weil sie es ist, welche mehr als jede andere Kunst in das Seelenleben des Menschen hineinspielt und durch die tiefsten, nachhaltigsten Eindrücke allmählich selbst seine vornehmsten Seelenthätigkeiten zu beeinflußen vermag. Wir haben gesehen, daß das Leben des hl. Thomas in eine Periode reicher und kräftiger Entwickelung kirchlicher Kunst fiel. Freilich wäre es unrichtig, zu behaupten, daß auf diesem Entwicklungsgange alle Künste gleichen Schritt eingehalten hätten. Ja gerade jene aus ihnen, der unsere Aufmerksamkeit sich zugewendet hat, mußte noch die volle Last der Arbeit tragen, sich aus rohen Anfängen herauszubilden, viel zu schwer, als daß sie mit den andern Künsten hätte Schritt halten können. Aber sie war weit entfernt, müßig stehen zu bleiben. Zu den beiden Elementen, welche ihr der Gregorianische Gesang[1]) zugebracht hatte, der Melodie und dem Rhythmus war als ein drittes die Harmonie gekommen. Es knüpft sich der Ursprung dieser musikalischen Errungenschaft an den Namen des Benediktinermönches Hucbald, der in der Abtei St. Amand sur l'Elnon in Flandern lebte und als tiefgelehrter Mann, vorzüglich aber als ausgezeichneter Kenner in der Musik gerühmt wurde. Doch ist nicht er, sondern sein späterer, jedenfalls für Reformationen genügend streitbar angelegter Ordensbruder Guido von Arezzo, aus dem Kloster Pomposa bei Ravenna, der populär gewordene Musiker des früheren Mittelalters. Ein durchaus praktischer Mann

[1]) „Der Gregorianische Gesang hat überall den Boden bereitet, daß die europäisch-abendländische Musik sich in allen diesen Ländern gleichartig entwickeln konnte, wie die Kirche denn überhaupt die Solidarität der europäischen Cultur auch sonst begründet hat." Ambros, Geschichte d. Musik II. S. 117.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

war er der Ansicht: „der Weg der Philosophen ist nicht der meine, ich trage nur für jenes Sorge, was der Kirche nützt und unsere Kleinen vorwärts bringt.“ Das hat er wirklich erreicht, indem er der Musik eine sichere und feste Norm in Schrift und Übung gab. Darin besteht sein wahres Verdienst, sein wirklicher Ruhm. Darüber kann er jener aller anderen angeblichen Erfindungen entbehren, welche ihm thatsächlich jedenfalls noch weniger eigen waren, als die des Organum dem Monachus Elnonensis zuzukommen scheint. Übrigens ist die Zeit des zehnten und elften, ja auch noch des zwölften Jahrhunderts in der Geschichte der Musik „die Periode der allertiefsten Dunkelheit“, in welche man späterhin die wichtigsten Entdeckungen um so leichter placiren konnte, als deren eigentliches Herkommen überhaupt unbekannt war. Sobald man einmal angefangen hatte, mehrstimmig zu singen, mußte sich auch alsbald die Nothwendigkeit geltend machen, die einzelnen Stimmen gegeneinander auszugleichen. Da dieses offenbar nur durch die Einführung eines festen, strengen Maßes für die Dauerzeit der einzelnen Töne herbeigeführt werden konnte, so war der erfindende Geist von selbst auf die Bahn der sogen. Mensuralmusik gewiesen. Ebenso mußte er nach einer Notenschrift suchen, welche neben der Tonhöhe auch die Zeitwerthe der Töne anzuzeigen vermochte. Die ursprünglich nicht mensurirte Musik näherte sich, wie schon ein anonymer Musikschriftsteller des Mittelalters bemerkt hat, allmählich der Mensur — paulatim crescebat ad mensuram. Franco von Köln gilt dieser Anonymus, wie auch sonst, als der musicae mensuratae primus auctor approbatus, als der erste anerkannte Schriftsteller und Gewährsmann der Mensuralmusik, d. h., wie Franco selbst erklärt, eines Gesanges, welcher nach langen und kurzen Zeiten abgemessen wurde und so als musica mensurabilis einen gewissen Gegensatz bildete zur Musica plana oder zum Cantus planus, der entweder ganz gleichmäßig fortschritt oder doch wenigstens nicht streng gemessen wurde. Diese allmähliche Annäherung der musica plana zur musica mensurata vollzog sich von der zweiten Hälfte des elften bis zum Beginne des dreizehnten Jahrhunderts. Charakteristisch ist, daß man dabei den ausgetretenen Weg der Berechnung und Speculation verließ, und auf jenem der thatsächlichen Versuche voranzukommen suchte. Was hiebei Gewohnheit und Eingenommenheit zu bedeuten hatten, sehen wir Späteren an einzelnen Thatsachen klar und deutlich, vergessen aber nur zu leicht, daß die Wirksamkeit dieser und ähnlicher Mächte für uns selbst heute noch ebenso gut gilt, wie zu den Zeiten eines Jean de Meurs, Philippe de Vitry, Marchetto von Padua und Anderer. Während Franco die Quart (diatessaron) als mittlere Concordanz passiren läßt, weisen ihr die Franzosen späterhin den Platz unter den Dissonanzen an. Marchetto verfocht wiederum ihre consonirende Eigenschaft, und in dem sogenannten Faux-Bourdon mußte sie sogar eine bedeutende Rolle übernehmen. Wie wenig bewußt der Tragweite ihrer Errungenschaften und Aufstellungen diese Alten vorangingen, zeigt die schlichte Bemerkung Franco's,[1]) womit er seinen verfehmten Dissonanzen gleichsam wieder zu besserm Ruf und Recht verhelfen will: „Man muß auch wissen, daß jedwede unvollkommene Dissonanz vor einer Consonanz wohl zusammenklingt.“ „In den Schlußworten“ — bemerkt Ambros — „ist eines der wichtigsten Kunstgesetze der Musik gleichsam wie beiher aufgegriffen: Die Auflösung der Dissonanz in Consonanz.“ Wie wunderbar reich und findig ist doch der Menschengeist! Von Franco, welcher nur schüchtern und wie verstohlen erzählt, was er erlauscht und erfahren hatte, bis auf R. Wagner, der nach demselben Gesetze seine riesenhaften Tongebilde aufbaut — wie viel Geist und Schaffenskraft hat sich nicht an diesem einzigen Sätzchen versucht und bewährt, um es fruchtbar zu machen für die Werke nur einer einzigen Kunst! So war auch das ungeschlachte Organon Hucbalds im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts zunächst zum anhörbaren Faux-Bourdon herangezogen worden, um später, im 16. Jahrhunderte zu jener kunstvollen Gattung der Falsi bordoni veredelt zu werden, deren großartige, unvergleichliche Wirkungsfähigkeit sich heute noch geltend macht. Es hatte sich aber neben den parallelen Faux-Bourdons in Frankreich noch eine andere, freiere Art eines mehrstimmigen, bemessenen Gesanges ausgebildet, Déchant oder Discantus genannt. Man kannte davon zwei Arten: eine einfache und eine verzierte — Fleurettes. Die letztere bestand darin, daß

[1]) Ambros, Geschichte der Musik. 2. B. S. 312.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

über dem Tenor (Cantus firmus) die verschiedensten Melismen und Fioriturен ausgeführt wurden und zwar nicht blos nach conventionellen Formen, sondern auch geradezu aus dem Stegreife. Bewegte sich nun der Déchant in verschiedenen Intervallen und in mehreren Stimmen, so mag das Ensemble allerdings einen seltsamen Wirrwarr vorgestellt haben, worauf das berühmte alte Dictum trefflich stimmte, man könne am besten die Sänger mit Betrunkenen vergleichen, die zwar glücklich nach Hause kommen, aber selbst nicht wissen, auf welchen Wegen sie heimgekehrt seien. Eine sonderlich geschmacklose Manier im Déchant bildete der Ochetus (Hocquet) — Schluchzer. Er bestand darin, daß der Sänger einzelne, durch Pausen unterbrochene, kurz abgestossene Töne hören ließ, welche, wie es scheint, ein musikalisches Schluchzen vorstellen sollten. Wäre es nicht dokumentarisch erwiesen, so möchte man es wirklich für unmöglich halten, daß eine derartige Geschmacklosigkeit sich bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts erhalten hat und erst im 15. Jahrhundert in völlige Vergessenheit gerathen ist. Das verdrehte und verdorbene Kunsturtheil ist eben so zäh und unverbesserlich, wie das reine und richtige sich findig und bildsam zeigt. Der Ochetus machte sich indessen mit dem ganzen Charivari des Déchant auch in der Kirche breit, wie wir später noch sehen werden.*) Bei der einfacheren Art des Discantus sang der Discantirende mit dem Tenor (C. firmus) theils im Einklange, theils in Harmonie, indem er um eine Stufe stieg, während jener um das gleiche Intervall fiel, und umgekehrt um eine Stufe fiel, wenn der Andere um dieses Intervall stieg, worauf sich beide im Einklange zusammen fanden. So war in dieser einfachen Weise eines der formfähigsten und formreichsten Gesetze der Tonkunst praktisch eingeführt — das Gesetz der Gegenbewegung. — „Die Anfänge aller Kunst — bemerkt Ambros — nicht der Tonkunst allein, sind abschreckend häßlich. Überblickt man die Entwickelung des Discantus von seinen ersten, dem Organum anknüpfenden Anfängen an bis dort, wo er zum geregelten Contrapunkt wird, so sieht man, wie auch er seine Geschichte für sich hat. Er ist die Knospe, die immer voller anschwoll, bis sie endlich aufbrach und zum Contrapunkt erblühte. Das Moment dieses Überganges, eine scharf gezogene Grenze zwischen Discantus im Contrapunctus ist wohl nicht zu bezeichnen.“[1]) In der Zeit, in welche wir unsere Leser zurückführen müssen, ist jedenfalls dieses Moment noch nicht zu suchen, aber die Knospe zu schwellen, hat auch sie nicht versäumt. Sie hat ihre lebenswarmen Kräfte nicht gespart, sondern vielmehr neue, frische und frohe Arbeit herangezogen. Bislang waren, wie die Kunst selbst, so auch die Künstler fast ausschließlich im Dienste der Kirche gestanden. Wenn auch das weltliche Lied diesen Zeiten nicht fremd war, so lag es doch entweder in den Fesseln fast grasser Rohheit, oder es war formell mit dem Kirchenliede eines. Allmählich änderte sich dieser Zustand. So wenig es in der Intention seiner Erfinder lag — das Organon und noch mehr der Déchant barg in seinem Wesen ein Element, welches sie von der angestammten Musik der Kirche, dem Choral nothwendig scheiden mußte — die Harmonie und die Mensur. Dazu kam noch ein weiterer, äußerer Umstand. Je mehr man in der Behandlung der Kunstmittel zu einer gewissen Sicherheit und Leichtigkeit gelangt war, desto weniger ließ sich ihr Gebrauch in ihrer alten Heimstätte — den Klöstern festhalten. Die Musiklehre hörte nach und nach auf, das Monopol der Geistlichen, besonders der gelehrten Mönche zu sein. Das mochte für die kirchliche Tonkunst allerdings seine Gefahren haben, aber für die Entwickelung der Tonkunst überhaupt war es sicher von größter Bedeutung. Einmal wurde schon ihr Wirkungskreis erweitert, da ihr einziger Zweck nicht mehr nur in die Reinerhaltung des kirchlichen Ritualgesanges gesetzt wurde, und dann wurden die einzwängenden Schranken angestammter Überlieferungen leichter niedergelegt. Dahin gehört besonders der durchgreifende Wechsel der Methode — der Umsatz der nüchternen Spekulation in die regere Praxis. Man räumte allmählich dem Ohre seine natürlichen Rechte ein. Auf diese Weise wurden z. B. die altergrauen Vorurtheile

*) Die Red. des C. K. weist schon an dieser Stelle unter vielen zu Gebote stehenden Beispielen auf das Mottet Velociter exaudi me von Orazio Vecchi (17. Jahrh.) in Tom. II. Nr. 172 der Proske'schen Mus. div. hin, in welchem bei den Worten defecit spiritus meus das Schwerathmen, gleichsam Erlöschen der Lebensgeister vermittels des ochetus gemalt wird.

[1]) l. c. S. 349 folgd.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die Cathedrale in Mainz
nach einem französischen Holzschnitt, romanischer Bau aus dem 12. und 13. Jahrhundert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gegen die Terz einfach durch den Wohlklang beseitigt, der wahrgenommen werden mußte, sobald im einfachen Déchant durch Auseinandertreten der Stimmen Terzen entstanden. Diese und ähnliche Momente zusammengenommen, lassen uns ohne Bedenken gerade im 12. und 13. Jahrhundert die eigentlichen Anfänge der weltlichen — profanen Tonkunst erkennen. Den bedeutendsten Antheil am Werke haben hier unstreitig die französischen Troubadours und Minstrels sammt den deutschen Minnesängern.[1]) Wie zwischen beiden Erscheinungen in ihrem ganzen Wesen bei aller Ähnlichkeit doch große Verschiedenheit herrschte, so gilt dasselbe auch von ihren musikalischen Leistungen. Während die Singweise des deutschen Minnesängers an der mehr recitirenden Form und der entsprechenden Vortragsweise des gregorianischen Priestergesanges festhält, während sie das Wort mit Vers und Metrum in den Vordergrund stellt; lassen die französischen Trouvères das Wort in dem freien hinfließenden Tongebilde gleichsam aufgehen, und gestalten dieses mit Leichtigkeit und Anmuth zu einer eigentlich liedmäßigen Melodie, welche aber von der des gregorianischen Gesanges völlig verschieden ist. Auch ist bei ihnen das Streben nach musikalischem Ausdruck des Wortinhaltes nicht zu verkennen, wodurch ihre Weisen einen eigenthümlichen Reiz, einen, wie Ambros sagt, edel-sentimentalen Zug erhalten. Unter den Meistern dieser Sangesweise nimmt nahezu den Vorrang ein der Zeitgenosse des hl. Thomas — Adam de la Hale, genannt der Hinkefuß von Arras — le boiteux d'Arras. Adam war ein Genie „mit all' den guten und schlimmen Seiten, die in diesem Worte liegen". Die von ihm erhaltenen Lieder und Gesänge bekunden einen entschiedenen Fortschritt in einer freieren Behandlung des mehrstimmigen Satzes, dem Anmuth und Wohllaut nicht mehr fremd sind. Seine Liederspiele gelten sogar als die ersten Anfänge der Oper. Ob ihn seine Lebensschicksale je mit dem hl. Thomas zusammengeführt haben, wissen wir natürlich nicht. Jedenfalls wird der Mann, der vom Cleriker (Mönche?) zum Troubadour apostasirt war, und zwar aus leicht zu errathenden Gründen, die Bewunderung und Sympathie des Doctor angelicus nicht für sich gehabt haben. Anders verhält es sich mit dem als Kunstschriftsteller gleichfalls sehr gerühmten Hieronymus von Mähren (Hieronymus de Moravia). Er war Ordensbruder des heil. Thomas und wird von den Literaturhistorikern der Dominikaner ausdrücklich als Zeitgenosse desselben bezeichnet. Auch weilte er wenigstens einige Jahre im Convente vom heil. Jacobus zu Paris, wo der Aquinate zwischen 1240—60 ebenfalls wiederholt und längere Zeit sich aufhielt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Bruder Hieronymus gerade wegen seiner musikalischen Kenntnisse aus dem entfernten Mähren nach der damaligen Bildungs-Metropole geführt oder sogar ausdrücklich berufen wurde. Seine erhaltenen Schriften zeigen ihn in der That als einen kenntnißreichen, literarisch gebildeten Mann, der in der Geschichte seiner Kunst wohl zu Hause war. So ist uns z. B. durch ihn eines der ältesten, wenn nicht das älteste Beispiel eines partitur- oder besser gesagt — tabulaturmäßigen (dreistimmigen) Satzes des Franco von Köln erhalten worden.[1]) Seine Discantus vulgaris positio war von den Fachmännern für Musikgeschichte bis auf unsere Zeit als eine eigentliche Fundgrube geschätzt, und seinen Tractatus de Musica hielten die Zeitgenossen so hoch, daß ihn Pierre von Limoges als Vermächtniß der Sorbonne übergab. Doch genug hievon. Um unser, wenn auch nur in flüchtigen Conturen gezeichnetes Bild der musikalischen Kunstzustände zu St. Thomas' Zeiten zu vollenden, müssen wir zunächst noch bemerken, daß damals, wie wir eben schon angedeutet haben, durch die Ausbildung der Mensuralnote das wichtigste Mittel für den praktischen Kunstgesang — die Notirung — einer relativ höheren Vollendung und größeren Brauchbarkeit zugeführt wurde. Sodann können wir die Instrumentalmusik dieser Periode nicht mit Stillschweigen übergehen. Der Leser darf dabei zwar nicht an eine Sache von jener bewunderungswerthen Vollkommenheit und Mannigfaltigkeit denken, wie unsere modernen Orchester sie zeigen; aber in ihrer Art war die von uns bespro-

[1]) Und doch sind Guido von Arezzo und seine Nachfolger für die allgemeine Geschichte der Musik von größerer Bedeutung. „Die bunten Blätter, welche hier (bei den Troubadours) der helle warme Tag rasch hervorlockte, welkten auch über Nacht. Von Guido von Arezzo führt ein direkter Pfad bis in unsere Musik hinein." Ambros l. c. S. 216.

[1]) Sammt Coussemakers Entzifferung mitgetheilt b. Ambros 2. B. S. 325.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

chene Zeit dennoch nicht arm an solcher Musik und lässig in ihrer Pflege. Der hl. Thomas selbst führt in seinen Schriften eine Anzahl von Instrumenten namentlich auf und charakterisirt sogar treffend die Klangwirkung einzelner von ihnen. Wenn er auch der Instrumentalmusik als Kirchenmusik geradezu abhold ist und ihr ein strenges Verdikt spricht, so ist er doch weit entfernt, ihre Wirkungsfähigkeit zu unterschätzen, geschweige denn in Abrede zu stellen. Sogar ihr Verhältniß zur Vokalmusik ist seiner scharfen Beobachtung nicht entgangen,[1]) wie hin und wieder eingestreute Bemerkungen hinreichend bekunden. Doch wollen wir nun unsere erste geschichtliche Vorfrage abschließen. Sind wir ja doch durch die letzten Angaben wie von selbst auf das Gebiet einer zweiten Frage übergegangen, welche wir ebenfalls noch zu beantworten haben, ehe wir unsere eigentliche Hauptfrage in Angriff nehmen können.

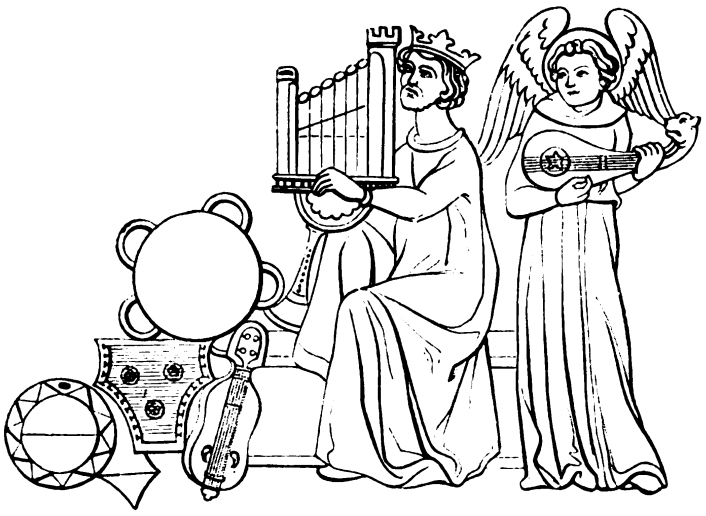
Welche Stellung nimmt der große heilige Lehrer ein gegenüber den eben erörterten kunstgeschichtlichen Thatsachen seiner Zeit? Oder mit einfacheren, platteren Worten: Können wir bei ihm die nöthigen Kenntnisse, das gehörige Verständniß dafür voraussetzen? Wir müssen nun wohl beachten, welcher Zeit der hl. Thomas angehörte. Wir würden uns wirklich im Irrthum befinden, wenn wir glaubten, in diesem Zeitalter habe musikalische Bildung zu den Seltenheiten gehört. Vielmehr können wir behaupten, daß in der vornehmen Welt, welcher ja auch er durch seine Geburt angehörte, musikalische Kenntnisse zu den allgemeinen zählten, so daß wohl mit Recht gesagt wurde, eher habe damals ein junger Adeliger der Lese- und Schreibekunst als der Musikkenntnisse entbehren können. Es ist nun allerdings wahr, daß jenes rege Sangesleben, welches in Frankreich erwacht war und bald auch in andern Ländern deren Sitten und geistiger Bildung entsprechend zur Herrschaft kam, nach der Heimath des heiligen Thomas nur schwer vordringen konnte, weil die verhaßte Herrschaft der Anjous die heftigste Abneigung und Feindseligkeit gegen alles, was von den Franzosen kam, hervorgerufen hatte. Jedoch wäre es unrichtig, wenn man glauben wollte, Süditalien habe der französischen Troubadours bedurft, um Lied und Saitenspiel lieben und üben zu lernen. Dafür hatten schon die Zeiten des Rothbarts gesorgt, welchen gerade die Jugend des Aquinaten angehörte.[1]) Es war aber damals noch ein ganz anderer, reinerer Liederlenz in Italien erblüht, dessen Klang und Sang dem Herzen eines Heiligen jedenfalls sympathischer war, als jener der Sänger vom Hofe der Staufen. Damals nämlich erklangen die Gesänge des heil. Franz von Assisi, und seiner Genossen — Gesänge voll hinreißender heiliger Gluth. Leider ist keine einzige ihrer Melodien uns erhalten worden. Dem heiligen Freunde des heiligen Bonaventura sind sie aber schwerlich unbekannt geblieben.[2]) — Ein weiteres Moment,

[1]) In Psalm. XXXII^dum ad 2^dum vers. Confitemini Domino. und Coment. de anima l. II^do lect 18^a. Aus der letzteren Stelle heben wir folgende Sätze heraus: „Wenn wir bei leblosen (unbeseelten) Dingen von einer Stimme sprechen, so geschieht dieses nur wegen einer obwaltenden Ähnlichkeit, wie z. B. bei der Flöte (tibia) und der Lyra und ähnlichen Instrumenten. Denn in ihrem Tone liegt ein dreifaches Moment, worin sie der Stimme nahekommen.“ Das erste dieser Momente wird gefunden in der Ausdehnung oder besser, in der stetigen Dauer der Klänge dieser Instrumente. Das zweite Moment setzt der Heilige in jene Eigenschaft, die er als melos oder consonantia bezeichnet und als diversitas gravi et acuti definirt. „Cum in praedictis instrumentis distinctio sit gravis et acuti in sono, eorum sonus est cum melodia ad similitudinem vocis.“ Was wohl so viel heißen will als, diese Instrumente hätten deshalb Ähnlichkeit mit der menschlichen Stimme, weil auf ihnen eine Singmelodie (ein Lied) sich wiedergeben lasse. Das dritte Ähnlichkeitsmoment liegt darin, daß bei den fraglichen Instrumenten durch die Verschiedenheit des Anblasens oder des Anschlagens eine ähnliche Scheidung der Töne bewirkt werden kann, wie sie die Sprache in der Trennung nach Wörtern und Silben bietet. Man kann daraus auf die Unvollkommenheit der Musikinstrumente dieser Zeit schließen, wenn die angeführten Eigenschaften, die wir doch für jedes Instrument unerläßlich finden, nur für einige als besonders auszeichnend in Anspruch genommen werden. Was die psychischen Wirkungen der verschiedenen Instrumente betrifft, so gilt die Flöte und die Tuba als kräftigend und festigend, die Orgel als erhebend (rapitur affectus ad celsitudinem), das Psalter und die Cither als süß und angenehm erfreuend. Im Gesange entsprechen der ersten dieser Wirkungen die dorische, der zweiten die phrygische, der dritten die hypolydische Tonart.

[1]) Die Familie des hl. Thomas war in seiner Jugendzeit ghibellinisch gesinnt und besaß kaiserliche Lehen. Zwei seiner Brüder standen im kaiserlichen Heere und sein Oheim Thomas von Aquino wird unter den erbittertsten Gegnern des Papstes genannt und als Feind der Templer und Freund der Sarazenen bezeichnet.

[2]) Daß Bonaventura selbst eine hochpoetisch angelegte Natur war, zeigt das reizende Frühlings

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Musikinstrumente nach einer Miniatur des 13. Jahrhunderts.

welches den Doctor angelicus frühzeitig für sein ganzes Leben mit der Tonkunst in Verbindung brachte, war seine Wissenschaft. Wie sehr die Gelehrten dieser und früherer Zeit die Musik in den Kreis ihres Forschens und Lehrens zogen, erweisen die zahlreichen, um nicht zu sagen — zahllosen Traktate über Musik, welche überall in den Klöstern von gelehrten Mönchen abgefaßt wurden. Unstreitig haben diese Leute sammt und sonders für den wirklichen Fortschritt nicht das geleistet, was Männer der That vom Schlage eines Guido zu Stande brachten, aber sie sind und bleiben Zeugen für die in diesen altehrwürdigen Heimstätten der Künste und Wissenschaften auch der Tonkunst zugewendeten Bestrebungen. Sie thaten ihr Werk in ihrer Art. Meinte doch der gute Marchetto von Padua dem Könige Robert von Sicilien sein Pomerium[1]) widmen zu müssen, damit — mitten im Lärm des Lagers und den Sorgen des Krieges — der königliche Herr sich ein wenig zur Beruhigung des Geistes daran ergötzen könne. Übrigens tritt uns gerade bei diesem Werke wiederum ein gelehrter Predigermönch entgegen. Marchettus scheint seiner philosophischen Schneide wenig getraut zu haben und ließ sich deshalb in den rein metaphysischen Partien seines Buches von Bruder Syphantes aus Ferrara gehörig berathen. Man glaubte nämlich in jener Zeit der philosophischen Spekulation für die Begründung des musikalischen Systems nicht entbehren zu können und dieses um so weniger, als man die tiefsten theoretischen Probleme immer noch von den alten Griechen, theilweise von den arabischen Philosophen herholte. Umgekehrt war aber auf diese Weise auch für den Philosophen die Thüre stets geöffnet, durch welche er in das Pomerium der Tonkunst eintreten konnte. Es versteht sich also von selbst, daß der schärfste Denker, der größte Philosoph des 13. Jahrhunderts von den musikalischen Fragen seiner Zeit nicht isolirt bleiben konnte. Zudem hatte die mystische Richtung der Zeit auch auf die Musikkundigen gewirkt. Wie das Alterthum in den Tönen Himmelskreise und Planeten erblickte, so hatte das christliche Mittelalter zwischen seinen Glaubensmysterien und der Tonwelt Verbindung anzuknüpfen gesucht. Schon in der Musica des Aribo Scholasticus[1]) wird eine geheimnißvolle Beziehung der vier Tetrachorde zum Leben Christi in seiner Erniedrigung und Erhöhung nachgewiesen. Auch der heilige Bernhard ist mit dieser Art musikalischer Mystik vertraut. Den Höhepunkt erreicht sie aber unmittelbar nach den Zeiten des hl. Thomas durch den Sorbonnisten Jean de Meurs, der in dem Systeme der Musik das Bild der Kirche erschaut und in der Ausführung dieser Idee in allerdings kleinlich gesuchter Weise die Summa theologica des hl. Thomas gewissermassen durchscheinen läßt. Es lag diese Symbolisirung im Geiste der Zeit, mußte aber nothwendig ebensogut den Theologen in Fühlung mit dem Musiker bringen, wie sie die Musik mit der Theologie verknüpfte. Der Fürst der Theologie konnte nach der Auffassung seiner Zeit

liedchen an die Nachtigall, welches sich bei Ambros l. c. S. 221 findet.

[1]) Pomerium, d. h. Obstgarten, „weil es einen Garten gleich den Sängern überreiche Blüthen und Früchte bringe." Das Buch soll den Beweis liefern, daß die Mensuralmusik auf eigentlichen Vernunftgründen beruhe. Es sucht das fait accompli der Musica mensurabilis philosophisch zu begründen und zu vertheidigen — bisweilen allerdings etwas wunderlich, so daß eine kleine Erheiterung darüber schon möglich wäre.

[1]) Bei Gerbert, Script. eccles. de musica II, 197 und Migne, Patrolog. t. 150. pag. 1307 sig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

von den musikalischen Kenntnissen nicht unberührt bleiben und konnte ebensowenig diese unberührt lassen. Daher darf es uns nicht wundern, in den Schriften des heiligen Thomas Stellen zu finden, welche offenbar zeigen, daß er in der Musiktheorie seiner Epoche kein Ignorant war. Er gibt z. B. genau den Begriff der Diësis und verweist für den Beweis des Gesagten ausdrücklich auf die Lehren der Musik.[1]) Wir haben bereits auch eine andere Stelle angeführt, wo er von den verschiedenen Tonarten (Gesangsweisen) spricht. Die erste ist ihm die Dorische, welcher er den ersten und zweiten Ton zuweist.' Die zweite ist die Phrygische, welcher der 3. Ton angehört, die dritte nennt er die Hypolydische (cantus hippolidicus), welche sich im 5. und 6. Tone bewegt. „Die anderen sind später hinzugekommen."[2]) Der Gesang wird zweifach getheilt: in einen einfachen und in den harmonischen . . . duplex est modulatio: quaedam enim est per simplicem cantum, et quaedam est organizando.[3]) Sehr interessant und belehrend für das Verständniß des Choralgesanges ist auch die Bemerkung über den jubilus. Er bedeutet dem Heiligen eine unaussprechliche Freude, für welche sich Worte nicht finden lassen. Nur durch die Stimme verräth sich die unermeßliche Größe der Freude.[4]) So viel ist gewiß, daß wir den Fürsten der Theologie uns nicht als einen Idioten in Sachen der Tonkunst denken dürfen. Mit dieser Überzeugung wollen wir nun jene, wenn auch wenigen Sätze einer genauen Erwägung unterziehen, worin er in seinem Hauptwerke seine Ansichten über die Tonkunst niedergelegt hat. Wir sagen nicht ohne Grund: die wenigen Sätze. Denn, wie wir schon früher bemerkt haben,[1]) ist es nur ein einziger untergeordneter Abschnitt der ganzen großen Summa theologica, worin er ex professo die Frage über Musik — eigentlich über Kirchenmusik — erörtert. Wir wollen zunächst die ganze Stelle ihrem Inhalte nach getreu wieder geben, da sie auch für den dritten Abschnitt unsrer Studie der klassische Punkt bleiben wird. Die Frage, welche nach der Methode der Summa obenangestellt ist, lautet wörtlich: „Ob beim Lobe Gottes auch Gesänge anzuwenden seien?"[2]) Die Antwort erfolgt nicht alsogleich, sondern nach dem gewöhnlichen Gange treten an die Stirne der nun folgenden kurzen Abhandlung die gegensätzlichen Einwendungen. Es sind deren fünf. Genommen sind sie größtentheils aus positiven Äußerungen der heiligen Schriften und des hl. Kirchenlehrers Hieronymus. Sie sind an und für sich von nicht besonderem Belange, geben aber in ihrer Lösung dem hl. Lehrer Gelegenheit zu geistvollen Bemerkungen. Besonders gilt dieses von den Objectionen, welche an vierter und fünfter Stelle aufgeworfen und gelöst werden. Gegen diese Aufstellungen, welche sammt und sonders den Gebrauch des Gesanges in divinis laudibus, beim Gottesdienste, für unzulässig erklären, wird zunächst die geschichtliche Autorität des hl. Ambrosius vorgeführt, von welchem der hl. Augustin berichtet, daß er in der Mailändischen Kirche den Gesang in Aufnahme gebracht habe. Hieran reiht sich die eigentliche Beweisführung in folgendem Gedankengange: Erwiesener Maßen[3]) ist das mündliche Lob Gottes dazu nothwendig, daß das Gemüth des Menschen (affectus hominis) zu Gott erhoben werde. Deshalb kann auch alles, was immer dazu nützlich sein kann, mit Fug (congruenter) zum Lobe Gottes herangezogen werden. Nun aber ist es klar, daß durch die verschiedenen Tonmelodien der

[1]) In den Commentaren zur Metaphysik des Aristoteles libr. V^{i} lect. 6^{a} heißt es: In genere consonantium est unum quod est diesis quod est minimum in consonantiis. Diesis enim est semitonium minus. Dividitur enim tonus in duo semitonia inaequalia, quorum unus dicitur diesis. Ebenso libr. X. lect. 1ma. . . . diesis est, id est differentia duorum semitonorum. Tonus enim dividitur in duo semitona (semitonia) inaequalia, ut in musica probatur. Ganz ähnlich definirt die diesis der wiederholt genannte Joh. de Muris: Semitonium minus vocatur diesis.

[2]) Alii sunt post superinventi. Ps. XXXII. ad 2^{dum} vers. Die Stelle ist indessen durch die Abschreiber ziemlich corrumpirt worden. So fehlt der 4. Ton ganz, indem es nur heißt: ad secundum est cantus Phrygius, qui est tertii toni. Das entsprechende et quarti ist ausgeblieben. Ebenso wird das sonderbar sich präsentirende hippolidicus als Schreibfehler passiren müssen.

[3]) In psim. XXXII. Den plaint-chant findet er angedeutet in den Psalmworten: cantate ei canticum novum; das Organum in den folgenden: psallite ei in vociferatione. (ad vers. 3^{m}).

[4]) ibid. Est autem jubilus laetitia ineffabilis quae verbis exprimi non potest; sed voce datur intelligi gaudiorum latitudo immensa. Vergl. eine Erklärung der Provinzialsynode von Besançon 1581 bei R. Schlecht; Geschichte d. Kirchenmusik, 65.

[1]) Cäc. Kal. Jahrgang 1883. S. 4.

[2]) 2^{a} 2^{ae} quaest. 91^{a} art. 2do

[3]) ibid. art. 1mo Utrum Deus sit ore laudandus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

menschliche Geist auch verschiedenartig angemuthet wird, wie das auch schon Aristoteles und Boethius bemerkten. Deshalb war es eine heilsame Anordnung, daß man zum Lobe Gottes auch den Gesang anwandte, damit der Geist der Schwächeren (d. h. an Andacht nicht Gewöhnten, ihr minder Ergebenen, in ihr minder Geübten) mehr zur Andacht gestimmt werde. Dasselbe lehre auch der hl. Augustinus in den Worten: „Mich bestimmt, der Sitte, in der Kirche zu singen, meine Billigung zu geben, der Umstand, daß durch das Ergötzen des Ohres die schwächere Seele zu frommen Anmuthungen sich erhebt." Sagt er doch von sich selbst in seinen Bekenntnissen: „Thränen vergoß ich bei Deinen Hymnen und Gesängen, tief gerührt durch die Stimme Deiner Kirche mit ihren süßen Klängen." — Da die Lösungen der vorgebrachten Einwürfe, gleich diesen selbst, vorwiegend auf die eigentliche Kirchenmusik sich beziehen, werden sie besser im dritten Theile unserer Studie zur Sprache kommen. Für jetzt möchten wir nur ein paar Sätze daraus ausheben. In der vierten Lösung bemerkt der hl. Lehrer bezüglich der musikalischen Instrumente, daß dieselben den Geist mehr bewegen, sich zu ergötzen, als daß durch dieselben innerlich eine gute Stimmung hervorgerufen werde. In der fünften Lösung sodann stellt er folgende zweifache Behauptung auf: 1) daß der Sänger, welcher um der Andacht willen singt, mit größerer Aufmerksamkeit die Worte erwäge, einmal, weil er länger dabei weile, und dann, weil — nach dem hl. Augustinus — alle Affekte unsres Geistes in Folge einer wohlthuenden Verschiedenheit in Stimme und Gesang ihre eigenen Ausdrucksweisen besitzen, und durch ihre geheime innige Verbindung (occultâ familiaritate) erregt werden. 2) Daß, wenn die Hörer auch nicht immer alles Gesungene verstehen, sie doch den Zweck des Gesanges (Kirchengesanges) kennen, was zur Erbauung genüge. Zunächst gibt der heilige Lehrer in diesen Lösungen zu, daß der musikalische Ausdruck naturgemäß breiter und weitschweifiger sei — diutius moratur super eodem. Hierauf berührt er die tief psychologische Thatsache des Zusammenhanges und der Wechselwirkung zwischen den Seelenstimmungen und ihrem Ausdrucke durch die Stimme und folglich im Gesange. Endlich wird der Musik, wenigstens beziehungsweise, auch eine eigene Wirkungsfähigkeit zugesprochen, da anerkannt wird, daß sie auch ohne die formale Kraft des Wortes Andacht — also einen Affekt — erwecken könne, wenn nur die allgemeine richtige Auffassung des Zweckes vorhanden ist.

Im möglichst engen Anschlusse an diese Principien des heiligen Lehrers wollen wir nun versuchen, in gedrängten Umrissen seine Kunsttheorie der Musik zu entwickeln, wobei wir selbstverständlich die im ersten Theile gewonnenen Resultate stets voraussetzen. Die erste Frage wird sich auf den Gegenstand, den Inhalt des musikalischen Kunstwerkes beziehen.

1) Inhalt oder Gegenstand des musikalischen Kunstwerkes. Ihn muß eine Wahrheit bilden, die in schönen tönenden

König David mit der Rote (Kniegeige) dargestellt in einem Glasgemälde (13. Jahrh.) der Muttergotteskapelle in der Cathedrale zu Troyes.

Formen zur Darstellung kommen kann. Es folgt dieses schon von selbst aus der thomistischen Theorie der Kunst im allgemeinen. Denn ist nach dieser das Kunstwerk nichts anderes als die Darstellung einer Wahrheit in schöner sinnfälliger Form, so kann auch das musikalische Kunstwerk wesentlich weder des einen noch des andern Elementes ent-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

behren. Die Schönheit der Form muß es aber dort herholen, wo seine eigenste Heimath ist — das heißt aus dem Reiche der Töne. Ebenso wird an der uns besonders beschäftigenden Stelle die Wirkung der Musik wiederholt dahin bestimmt, ut affectus hominis provocetur in Deum d. h. daß das Gemüth, die Willensrichtung und Willensstimmung des Menschen auf das Göttliche gelenkt werde. Dieses läßt sich aber nach der ganzen thomistischen Psychologie nur dadurch erreichen, daß zunächst dem jedem Willensakte vorangehenden Verstande eine entsprechende Wahrheit vorgehalten wird. Ferner wird der Musik eine ähnliche, wenn auch geringere Wirkungsfähigkeit zugeschrieben, wie der Predigt.[1]) Die Predigt jedoch wirkt durch die Wahrheit, welche sie dem Verstande vorstellt. In der Lösung der vierten Objection wird sodann die Wirkung der Instrumentalmusik paralleliſirt mit dem Einfluße göttlicher Verheißungsworte für das Volk Israel. Es ist aber klar, daß dieser Einfluß in seiner natürlichen Wirksamkeit auf der vorgestellten Wahrheit beruhte. „Im alten Bunde waren (beim Gottesdienste) solche Instrumente im Gebrauch, weil das Volk härteren Gemüthes und sinnlicher war, weshalb es durch derartige Musik angeregt werden mußte, ähnlich wie durch Versprechungen eines irdischen Lohnes."[2]) So unerläßlich aber auch diese Verbindung der Töne mit einer Idee ist, ebenso wenig wird gefordert, daß sie in ihrer ganzen Schärfe und Bestimmtheit ausgedrückt werde. Wird ja doch selbst beim kirchlichen Gesange nicht allerwege das Textverständniß erfordert, da der allgemeine Begriff des Lobes Gottes, der im kirchlichen Gesange nothwendig und von selbst ausgesprochen ist, hinreicht, den Zweck zu erfüllen.

Zunächst folgt aus dem Gesagten, daß die Kunstphilosophie des Aquinaten stracks in Gegensatz tritt zu jenen ästhetischen Philosophemen unserer Zeit, welche der Tonkunst einfachhin jedweden Inhalt absprechen,[3]) und alles auf die Form zurückführen. Das musikalische Kunstwerk besteht nicht einzig aus tönend bewegten Formen, sondern diese werden Träger einer Idee. Die Wirkung der Musik ist eine geistige Perception und nicht nur eine physische Reception. Wenn man den Gegenstand der Tonkunst mit Recht als „tönende Arabesken" bezeichnen könnte, dann wäre das Solfeggiren[1]) eines Sängers die höchste Stufe der Tonkunst, denn hier hätten wir es zur Genüge mit tönenden Arabesken zu thun. — Anders liegt die Sache, wenn die Frage dahin gestellt wird, ob im Sinne des hl. Thomas Gefühle als Inhalt der Musik bezeichnet werden können, wie dieses von einigen bedeutenden Kunstphilosophen der Gegenwart geschieht. Wir glauben unter der Voraussetzung eines richtigen Verständnisses des Wortes: Gefühle, das allerdings einen etwas verschwommenen Begriff von zweifelhaftem philosophischen Kredit repräsentirt, doch mit einem Ja antworten zu dürfen. Denn es ist diese Bezeichnung jedenfalls in soweit richtig, als wir unter Gefühl (sensus) eine minder klar vorgestellte und minder bestimmt erfaßte Idee verstehen können, wo man mehr gleichsam ahnt, als wirklich schaut und erfaßt. Eine solche Unbestimmtheit kann entweder ihren Grund schon in der künstlerischen Conception haben, oder durch die Natur des Kunstmittels eingeführt werden. Das höchst bewegliche Element des Tones erlaubt dem Tonkünstler an die Realisirung seiner Idee zu gehen, ohne sie erst individualisirt zu haben. Nicht so kann der Plastiker, der Maler an's Werk gehen. Sie können nicht in der Allgemeinheit verbleiben wegen der Bestimmtheit, der Sprödigkeit ihres

[1]) Ad tertium quod nobilior modus est provocandi homines ad devotionem per doctrinam et praedicationem, quam per cantum.

[2]) ad 4um . . . In veteri autem testamento usus erat talium instrumentorum, tum quia populus erat magis durus et carnalis, unde erat per hujusmodi instrumenta provocandus, sicut et per promissiones terrenas; tum etiam etc.

[3]) Vergl. Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Sehr merkwürdig und eben kein logisches Meisterstück ist H—s' Satz S. 103 (Aufl. 1854): „Daraus, daß der Tondichter gezwungen ist, in Tönen zu denken, folgt ja schon die Inhaltlosigkeit der Tonkunst, indem jeder begriffliche Inhalt in Worten müßte gedacht werden können." Wer sagt denn, daß der Inhalt des musikal. Kunstwerkes in Worten nicht könne gedacht werden? Vielmehr wird der Künstler zur Bildung der kalleotechnischen Conception sich am besten und liebsten gerade der signa arbitraria der Rede — der Worte als der uns geläufigsten und entsprechendsten Träger seiner Idee bedienen. Meinte denn H., wir besäßen nur die Fähigkeit einer hörbaren Rede, hörbaren Wortbildung?!

[1]) Das Singen ohne Worte ist in sich etwas Mangelhaftes, weil die nothwendige relative Vollendung wesentlich ausgeschlossen ist, die im Worte liegt. Selbstverständlich gilt dieses nicht von den Neumen des Chorals, die das Wort nicht ausschließen, sondern vielmehr in ihrer Art kräftigen sollen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kunstmittels.[1]) — Wenn wir aber festhalten, daß das musikalische Kunstwerk eine Idee zur Darstellung bringen müsse, so fällt es uns nicht bei, zu behaupten, daß diese in jedem einzelnen Tongebilde sich ausprägen und verständlich zeige. Ebensowenig streiten wir dem Künstler die Möglichkeit ab, sich damit zu begnügen, nur Tonformen zu bilden. Das mag er thun, nur schafft er dann kein Kunstwerk höchstens ein Kunststück. Auch wollen wir hier schon bemerken, daß die Natur des Kunstmittels den Musiker zu einer gewissen Breite zwingt, was auch der heil. Thomas einräumt, wenn er schreibt: „Wer aus Andacht singt, nimmt auf die Worte mehr Bedacht, weil er bei denselben länger weilt.[2])

Ehe wir aber zu unserm nächsten Punkte weiter gehen, müssen wir noch ein paar Folgerungen ziehen, welche sich aus dem thomistischen Principe vom Inhalte der Musik nothwendig ergeben: 1. Das musikalische Kunstwerk ist um so vollkommener, je klarer es und bestimmter — ceteris paribus — eine Wahrheit zum Ausdruck bringt. Der musikalische Ausdruck ist also die erste absolute Norm für das Gradmaß einer musikalischen Kunstschöpfung. 2. Das musikalische Kunstwerk ist um so höher zu stellen, je erhabener die Wahrheit ist, die es zur Darstellung bringen will. Selbstverständlich auch hier: ceteris paribus.

2. Der Wirkungszweck des musikalischen Kunstwerkes. Als solcher wird nicht nur an unserer Hauptstelle, sondern auch wo immer der heilige Lehrer die Frage berührt, das provocare affectus betont. Es liegt nicht in unserer Absicht, hier in die thomistische Lehre von den Affekten einzugehen und zu untersuchen, ob und wie sich dieser Begriff mit dem decke, was wir so gerne Stimmung oder wohl auch Gefühl nennen. Es genügt uns zu constatiren, daß es sich an jenen Stellen, die uns zunächst beschäftigen, unter der Bezeichnung affectus jedenfalls auch um eine Anregung des Willens handle. Dieses ergibt sich klar aus den Beisätzen provocare affectum ad Deum oder ad devotionem. Zu Gott, zur Andacht ist der Wille zu erheben und nicht blos das sinnliche Strebevermögen. Wir müssen nun zu dem zurückgreifen, was wir im ersten Theile bei der Begriffsbestimmung des Schönen gesagt haben. Wir fanden dort, daß die Wirkung des Schönen in einem gewissen Wohlgefallen bestehe. Wir fanden ferner, daß dieses Gefallen, die ἡδονή der Alten, einen doppelten Grund im Wesen unseres Seelenlebens habe. Einerseits gründe es in der Darstellungsweise des Objectes, welches die Gesammtnatur des menschlichen Erkenntnißvermögens richtig erfaßt und harmonisch stimmt. Andererseits aber gründe dieses Gefallen in einer gewissen Harmonie und Sympathie der Seelenkräfte. Kraft dieser erzeuge dieses geistige Genießen auch im Willen Wohlgefallen und Freude, die gleichsam überfließend auch im sinnlichen Begehrungsvermögen sich geltend machen. Dieses Wohlgefallen im geistigen Genuß, wie es aus Erkenntniß des Schönen hervorgeht, ist mithin die Wirkung der Musik als der Darstellung des Schönen im Klang und Ton. — Allerdings besteht eigentlich darin die Wirkung einer jeden andern Kunst. Jegliche Kunst ist ja die Darstellung des Schönen. Die Musik kann also die angegebene Wirkung nicht ausschließlich für sich beanspruchen. Es ist aber immerhin auffallend, daß gerade der Tonkunst diese Befähigung mit einer gewissen Beständigkeit und mit Nachdruck zugesprochen wird. Die einfache Erfahrung mochte den hinreichenden Grund dazu geben. Indessen wurde auch schon tiefer nach demselben geforscht und der Heilige beruft sich mit gutem Rechte auf die occulta familiaritas der einzelnen, in uns thätigen Kräfte, auf welche schon der hl. Augustinus hingewiesen hatte, um die geheimnißvolle gewaltige Macht der Töne zu erklären. Wir müssen noch erinnern, daß nach der thomistischen Psychologie, in deren Context wir das Gesagte einzufügen haben, der Affectus das sinnliche Element nichts weniger als aus-

Engel mit dreisaitiger Geige; Sculptur (13. Jahrh.) an der Kathedrale zu Amiens.

[1]) Der Musiker kann z. B. ohne viele Nachfrage auf die noch so obenhin erfaßte Idee der Freude ein Allegro geben, der Plastiker muß sich zum mindesten erst entscheiden, wer das frohe Gesicht zeigen soll — Kind oder Greis, Mann oder Weib? —

[2]) l. c. ad 5m. Si aliquis cantet propter devotionem attentius considerat quae dicuntur, tum quia diutius moratur super eodem, tum etc.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schließt. Er hat seinen eigentlichen Sitz vielmehr in dem sinnlichen Begehrungsvermögen und wird sein Begriff, wie wir ihn an den eben behandelten Stellen finden, als ein übertragener zu fassen sein. Dieses alles läßt uns leicht errathen, warum die Wirkungsfähigkeit der Musik zur Erregung des Affektes so sehr betont wird. Von der Wirkung der Instrumente wird zudem geradezu behauptet: magis animum movent ad delectationem, quam per ea formetur interius bona dispositio. Durch sie wird also mehr ein sinnliches Ergötzen hervorgerufen, als eine gute innere (geistige) Anmuthung. Die neuere Physiologie vermag wirklich für alle diese Aufstellungen des Aquinaten in Bezug auf die psychischen Einflüsse der Musik bündige, treffende und so ziemlich genügende Aufschlüsse zu geben. Wenn sie auch den Angriffspunkt der eingreifenden Kräfte in das Organ und seine Thätigkeit verlegt, so tritt sie damit durchaus nicht in Widerstreit mit der Lehre des heiligen Thomas, die nicht übersieht, wie sehr in uns die geistige Thätigkeit von der sinnlichen, und diese wieder vom Sinne d. h. vom Organe und seiner Thätigkeit abhängt. Den Gegenstand unserer Gehörempfindungen bilden für gewöhnlich keine einfachen Töne, sondern die Klänge.[1]) Ebenso wie wir auch für gewöhnlich nur Mischfarben sehen, nicht aber die einfachen Spektralfarben. Jeder Klang wird in seiner specifischen Zusammensetzung erkannt, und folglich in seiner specifischen Klangfarbe gehört. Aus einem Orchester können wir aber jedes einzelne Instrument heraushören und für sich verfolgen. Das Ohr vermag also auch beim gleichzeitigen Eindrucke vieler Klänge jeden einzelnen Klang zu unterscheiden. Unser Gehörorgan besitzt also eine Vorrichtung, welche selbst überaus complicirte Wellensysteme noch in einfache (pendelartige) Componenten zu zerlegen vermag, deren jede eine besondere Nervenfaser erregt und dadurch die Empfindung eines einfachen Tones hervorbringt. Es setzt aber diese Zerlegung in Componenten ein System von Resonatoren voraus, welches man mit allem Grunde in dem sogenannten Corti'schen Organe gefunden zu haben glaubt.[1]) Jeder Resonator erklingt nicht blos durch seinen eigenen Ton, sondern auch durch die Töne der benachbarten Resonatoren. Je näher dabei ein Ton dem Eigentone steht, desto größer ist für diesen seine erregende Kraft und folglich desto energischer auch der ihr entsprechende Nervenreiz. Es wird also die Verschiedenheit der Qualität der Tonempfindung nach Tonhöhe und Klangfarbe auf die Verschiedenheit der empfindenden Nervenfasern zurückgeführt, wobei aber für die einzelnen Nerven-

[1]) Wir unterscheiden hier zwischen Ton und Klang. Als Klang wird neuerdings, besonders nach dem Vorgange von Helmholz, jede Gehörsempfindung bezeichnet, welche durch periodische Schwingungen hervorgebracht wird. Der Klang wird zum Ton, wenn die Luftschwingungen einfach pendelartig sind. Jede complicirtere Schwingung läßt sich aber in eine Summe einfach pendelartiger Schwingungen zerlegen und zwar nicht blos schlechthin mathematisch, sondern auch gewissermassen mechanisch. Jeder Klang stellt also eine Summe von Tönen vor (Partialtöne), deren tiefsten man den Grundton nennt, während die übrigen als harmonische Obertöne bezeichnet werden. Der stärkste Partialton heißt Hauptton, nach ihm wird der Klang selbst benannt. Die übrigen Partialtöne bezeichnet man als Nebentöne. Das Verhältniß der Partialtöne zum Grundtone ist allerdings ein durchaus constantes, allein die Anzahl derselben und ihre relative Stärke sind sehr verschieden. Bisweilen fehlen einzelne aus der Reihe gänzlich. Die Anwesenheit und die Stärke der Partialtöne bedingt den Unterschied der musikalischen Klangfarbe (Timbre). Die Klangfarbe beruht also auf den verschiedenartigen Verbindungen des Grundtones mit verschieden starken Obertönen. Die Empfindung der Klangfarbe entspricht der Empfindung der betreffenden Obertöne. So erscheint uns z. B. durch den Eindruck grösserer Tonhöhe der Obertöne die Klangfarbe selbst heller, klarer u. s. w.

[1]) Das Corti'sche Organ, welches für den Hörnerv ungefähr dasselbe ist, was die Netzhaut des Auges für den Sehnerv, befindet sich im sogenannten Schneckenkanal (canalis cochlearis). Es besteht aus 2 Reihen hintereinander liegender, stäbchenförmiger Gebilde (Gehörstäbchen), die zusammen eine Art Bogengang bilden. Sie sind nicht nervöser Natur, sondern die Nervenenden liegen zwischen ihnen in der Concavität der einzelnen Bogen. Die Zahl der letzteren kommt auf 3000, wovon etwa 2800 für die musikalisch brauchbaren Töne bestimmt sind, so daß auf jede der sieben Octaven 400, auf jedes halbe Tonintervall $33^1/_3$ treffen. Jeder einzelne Nerv scheint auf einen Eigenton abgestimmt zu sein. Die Intensität des Reizes für die benachbarten Nerven steht im umgekehrten Verhältnisse ihres Abstandes und beträgt für 0·5 des Tones nur noch 0·10. Die störende Vermischung aufeinander folgender Töne wird durch eine überaus vollkommene Dämpfung verhindert. Dieser wunderbar feine Dämpfungsapparat ist jedoch noch nicht aufgeklärt. Vielleicht wird er wenigstens theilweise in der dem Cortischen Organe aufliegenden Membr. tectoria zu suchen sein. Er gleicht dem Dämpfer am Claviere, wie das Organ selbst einer Claviatur.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fasern nur die Unterschiede der Erregungsstärke übrig bleiben. Ebenso wird jeder Klang (musikalischer Ton) und jede Verbindung von Klängen (musikalischer Accord) alle jene elastischen Gebilde des Gehörorganes erregen, deren Tonhöhe den verschiedenen in der Klangmasse enthaltenen einzelnen Eigentönen entspricht. Der Nervenreiz wird sich mithin um so mehr steigern, je mehr die Zahl der in den Haupttönen gegebenen Nebentöne zunimmt, je mehr folglich durch die musikalische Tonlage, Tonfolge, Tonerzeugung und Tonverbindung die Summe der gereizten Nerven selbst wächst.

Auf die großartige Energie, welche Chromatik, Dissonanz, instrumentale Klangwirkungen und die ähnlichen „guten Gaben" unsrer modernsten Tonkunst für den Nervenreiz —

Psalteriumspieler aus dem 14. Jahrh. (M. S. Nr. 703 der Pariser Bibliothek.)

besser gesagt: für einen kolossalen Nervenüberreiz in sich bergen, brauchen wir offenbar nicht erst aufmerksam zu machen. Nur auf eines wollen wir hinweisen, daß, abgesehen von den Klangwirkungen der Blechinstrumente, der Chromatik mit ihrem ganzen Systeme der Harmonie der Septimenaccorde die bedeutendste Dosis dieser „guten Gaben" angehört. Man hat dieses Maximum auch für den Rhythmus d. h. für den modernen Taktrhythmus behauptet. Seine bedeutende mechanische Energie läßt sich gewiß nicht in Abrede stellen, so schwer andererseits ihre Erklärung wird.[1]) Allein im rhythmischen Maße und folglich auch im rhythmischen Messen tritt nothwendig schon ein geistiges Moment ein, was an und für sich, wenn es sich um die Gesammtwirkung handelt, gegenüber der dem mechanischen Nervenreize entsprechenden Sinneserregung ein gewisses Gegengewicht bildet. Doch darf dasselbe nicht zu hoch angeschlagen werden.

Wir sehen also, daß die mechanische Zweckwirkung der musikalischen Kunstmittel durch den ihr eigenen Nervenreiz einen entsprechenden Sinnenreiz zur nothwendigen Folge haben muß, dessen Einfluß auf die geistigen Thätigkeiten naturgemäß nicht ausbleiben kann. Wir haben mithin mit Hilfe der Aufstellungen der modernen Wissenschaft dasselbe Resultat gewonnen, was der heil. Thomas als Wirkungszweck der Tonkunst hingestellt hat — excitare affectum. Von hier aus muß auch die Frage nach dem moralischen Gehalte der Tonkunst als solche beantwortet werden. So wenig gerechtfertigt wäre, die Musik als solche unsittlich zu nennen, so triftige Gründe verbieten, ihr eine Wirkungsfähigkeit abzusprechen, welche sich so weit zu steigern vermag, daß in Folge eines übereizten Vorwiegens der sinnlichen Kräfte die Herrschaft der geistigen erschwert, gestört, gebrochen wird. Diese Möglichkeit ist das gefährliche sittliche Moment der Tonkunst, und zwar aus den genannten Gründen gerade der Tonkunst mehr, als jeder andern Kunst. Darum spricht sich der heil. Thomas nicht gegen die Ansicht des Philosophen aus, der den Einfluß gewisser musikalischer Instrumente auf die Bildung will ausgeschlossen wissen.[2]) Doch müssen wir wohl bemerken, daß den immerhin unbestimmten Einfluß der Klänge die Worte des Textes, die sonst

[1]) Zunächst liegt dieser Einfluß im allgemeinen wohl in der regelmäßigen Wiederkehr einer in den guten Theilen quantitativ größeren Klang- (Schall-) Masse. Für den dreitheiligen Takt, bei welchem er auffallend größer zu sein scheint, möchte vielleicht der Grund auch in der Verschiedenheit zwischen der Taktbewegung und den einfachen Pendelbewegungen zu suchen sein, in welche das Ohr die Klänge zu zerlegen hat. Quidquid recipitur, recipitur secundum modum recipientis.

[2]) l. c. ad 3m.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bezeichnete sittlich gute Grundidee, auch äußere Umstände, kurz eine irgendwie bestimmende höhere sittliche Idee nicht nur in seinem schädlichen Einfluße hemmen, sondern sogar aufwägen, ja zum Ausdruck hoher sittlicher Affecte machen können. Dazu kommt noch die große Macht der Gewohnheit. So z. B. hat sich im Laufe der Jahrhunderte die Grenze zwischen Consonanzen und Dissonanzen vielfach geändert und damit offenbar auch der ihnen zukommende erregende Eindruck. Von der anatomischen Struktur des Ohres und nicht von psychologischen Momenten hängt es ab, ob ein Zusammenklang mehr oder minder rauh ist, als ein anderer. Wenn es sich aber darum handelt, wie viel von solcher Rauhigkeit der Hörer als Mittel musikalischen Ausdruckes zu ertragen sich herbeiläßt, entscheiden Geschmack und Gewohnheit. So viel ist gewiß, daß bei aller Bedeutung des Einflusses der Tonkunst auf das sittliche Leben des Menschen ein rundweg aufgestelltes Maß zur Bestimmung dieses Einflusses das Kriterium völliger Objectivität nicht alsogleich für sich haben kann. — Noch bleibt uns für diesen zweiten Fragepunkt die innere Zweckwirkung des musikalischen Kunstwerkes zu beachten. Wir können uns kurz fassen. Es muß sowohl in seiner Conception wie in seiner Ausführung die constituirenden Elemente des Schönheitsbegriffes realisiren: Vollendung — Ebenmaß — Klarheit.[1]) Was das erste betrifft, so ist es sicher, daß auch im musikalischen Kunstwerke die perfectio et integritas die vorzüglichste Stelle einnehmen. Wir erinnern an den Hochgenuß, den ein fast schlichter Quartettsatz Haydn's, eine von den einfachsten Sonaten Mozart's gewährt. Nicht minder muß sich das Ebenmaß im musikalischen Kunstwerke zeigen, und bei dem Reichthume und der Fülle seiner Mittel, bei der hohen Beweglichkeit der musikalischen Formen, bei der Schwierigkeit bestimmten Ausdruckes ist gerade das richtige Genügen ein Probestein des feinfühligen Künstlers, dem man darüber manches zu Gute halten kann. Dieses noble Ebenmaß macht z. B. die Werke von Mendelssohn-Bartholdy wirklich zu Kunstwerken, und es ist keine besonders günstige Prognose für das Kunsturtheil unserer Wagnerverehrer, daß sie glauben ihrem Meister auch seine harten Urtheile über den Componisten des Elias, Paulus u. dgl. pflichtschuldigst nachbeten zu müssen. — Ebenmaß muß im musikalischen Kunstwerke herrschen auch zwischen dessen näheren äußern Zwecken und den Mitteln, zwischen den Kunstmitteln untereinander, zwischen den einzelnen Theilen des Kunstwerkes. Gegen das Ebenmaß verstößt das Wagniß, der Rede ihre Bestimmtheit durch das musikalische Tongebilde geben zu wollen. Denn dieses heißt das Bestimmte durch das Unbestimmte erklären wollen, mit andern Worten, die Sache auf den Kopf stellen. Die Klarheit des musikalischen Kunstwerkes wird sich auf die Reinheit des Tonsatzes, die Feinheit in der Anwendung der Kunstmittel, die Fülle und den Reiz der Klangfarben beziehen, vor allem aber auf den Ausdruck der Idee. Was aber hier das Kunstwerk leisten kann, was man von ihm fordern darf, wird sich erst näher bestimmen lassen, wenn wir eine weitere Frage beantwortet haben, nämlich jene nach den musikalischen Kunstmitteln und ihrem Gebrauche.

3. Die musikalischen Kunstmittel zerfallen nach dem heiligen Thomas zunächst in zwei Gattungen: Gesang und Instrumente. Der erstere ist natürlich das vorzüglichere, die letzteren sind um so höher zu stellen, je mehr sie dem Wesen der menschlichen Stimme nachkommen, je mehr sie Gesang werden. Wie der Klang so ist auch die Klangwirkung der Instrumente verschieden. Die großartigste Wirkung kommt der Orgel zu. Während nun diese beiden ersten Arten auf die Tonerzeugung sich beziehen, gehören zwei andere dem Tongefüge an: die Melodie, in der Ton an Ton gereiht wird, die Harmonie, das Organon, insofern der Ton mit dem Tone nach dem Gesetze des Wohlklanges sich verbindet. Die Melodie bewegt sich in verschiedenen Tongeschlechtern oder Tonarten, deren jeder eine eigenthümliche, charakteristische Wirkungsfähigkeit zukommt. — Der harmonischen Kunst scheint der englische Lehrer nicht besonders hold zu sein. Vielleicht berührte ihre Unbeholfenheit sein feines Urteil unangenehm. Übrigens mochte die Apathie ihren Grund auch in dem Umstande haben, daß der große Kenner und Verehrer der aristotelischen Philosophie die Principien der organizirenden Musiker nicht im Einklange sah mit den Theorien des Stagiriten. Sehr wahrscheinlich ist auch, daß dem ernsten heiligen Manne durch den Discantus der kirchliche cantus planus gefährdet schien. Zudem mußte dem Mönche diese Art von Musik, die ihre

[1]) Cäc. Kal. Jhrg. 1883. S. 10.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Blüthe an den Höfen trieb, schon zum vorneherein als weltlich erscheinen. Wenn nun auch diese ausdrücklich gegebenen Äußerungen des heiligen Lehrers in Bezug auf das musikalische Material sparsam und nüchtern erscheinen, so sind seine im ersten Theile unserer Studie entwickelten allgemeinen Principien reich und solid genug, um selbst heute noch zu richtigen Urtheilen nnd Folgerungen hierin dienen zu können.

Wesentlich neue Kunstmittel hat zwar unsere Musik vor der zu Zeiten des heiligen Thomas keine voraus, ausgenommen den eigentlich musikalischen Rhythmus. Aber dennoch welcher Unterschied zwischen ihr und jener! Alle diese Mittel sind der Musik *eigen* und folglich kann der Künstler sie alle im Kunstwerke zur Anwendung bringen. Keines darf an und für sich ausgeschlossen werden, so lange nicht der Zweck des Kunstwerkes es irgendwie erheischt. Der *Ton* an sich leidet allerdings an einer großen Unbestimmtheit und ist deshalb an und für sich zur Darstellung einer Idee nur in höchst geringem Grade befähigt, er kann aber durch die verschiedenen übrigen Kunstmittel an Bestimmtheit gewinnen und im höheren Grade ausdrucksfähig werden. Dahin wirken Melodie, Harmonie, Dynamik, Klangfarbe, Rhythmus. Manche dieser Kunstmittel haben in sich auch conventionelle, durch den Kunstgebrauch fixirte Momente. Weil nun diese der Tonkunst als solcher eigen sind, so führt ihr Gebrauch ebenso wenig über die gezogene Grenze, als der Gebrauch üblicher Symbole die Plastik sich selbst entfremdet. Innerhalb dieser Grenzen übt die Musik in künstlerischer Weise auch die sogenannte Tonmalerei.[1]) Wir wollen hier nicht über das Wort streiten; die Sache hat ihre Berechtigung, mag sie ein Jeder heißen, wie er will. Dieses *Malen in Tönen* knüpft nämlich an eine der thomistischen Ideologie wohl bekannte und ganz geläufige psychologische Thatsache an, nämlich an die Ideenassociation durch verwandte Phantasie- und Sinnenbilder. Es besteht also theils in künstlerisch idealisirter Nachahmung von Natnrlauten, theils in Anwendung harmonischer oder rhythmischer Tongebilde zur Erzeugung analoger Phantasievorstellungen. Z. B. erregen Harmonien in weiter Tonlage, weitgespannte Harmonieklänge die analoge Idee der *räumlichen* Weite. Ein ideal schönes Stück feinster Tonmalerei in diesem Sinne bietet das Vorspiel zu R. Wagner's „Lohengrin". „Die wunderwirkende Darniederkunft des Grals im Geleite der Engelschaar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen, wählte sich der Tondichter des Lohengrin für sein Drama zum *Gegenstande einer Darstellung in Tönen*."[2]) Selbstverständlich können zur Tonmalerei auch schon geläufige an eine Idee lebhaft erinnernde Melodiensätze gebraucht werden. So gebraucht Rossini

Größere Geige (vielleuse), Emailbild aus dem 13. Jahrh., gegenwärtig in Soissons.

den schweizerischen Kuhreigen, um in seiner Tell-Ouverture ein richtiges Stimmungsbild zu erwecken. An die Grenze ästhetisch erlaubter Tonmalerei geräth bisweilen Papa Haydn in seinen „Jahreszeiten", hin und wieder auch in der „Schöpfung". Es wird aber die Tonmalerei durch Überladung und Anwendung roherer Mittel unkünstlerisch und unstatthaft. In einem gewissen Grade jedoch wird sie sich, weil der Tonkunst wesent-

[1]) Die Benennung Tonmalerei ist nicht zu erklären mit „*malende Musik*". Eine malende Musik ist freilich ebenso unmöglich, wie ein musizirendes Blau, Orange, u. s. w. Dessenungeachtet kann der Maler doch von „tiefen Tönen, Abstimmen der Farben," u. dgl. sprechen. Ein Malen in Tönen will auch nichts anderes sagen, als dasjenige thun im musikalischen Gebilde, was der *Maler* thut am gezeichneten Bilde, nämlich mit der Farbe durch größere Lebhaftigkeit und treuere Nachahmung der Wahrheit es näher bringen. Das ist der gesunde Sinn von Tonmalerei.

[2]) R. Wagner. Ges. Schriften V. S. 233.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lich, in jedem musikalischen Kunstwerke finden.[1]) Der Melodie gebührt unter den constituirenden Theilen des musikalischen Kunstwerkes die erste Stelle. Sie ist das eigentlich zu Erfindende, das einfachste, natürlichste musikalische Ausdrucksmittel einer Idee. Doch bestimmt sie nicht allein den Gesammtwerth des Kunstwerkes, sondern kann vielmehr durch die Vereinigung mit andern Kunstmitteln in der Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes bedeutend gesteigert werden. Im allgemeinen mag der Grundsatz gelten, daß je freier sich bei vollkommen entwickelter Harmonie die Melodie entfaltet und bewegt, desto vollkommener das Kunstwerk selbst ist. Von diesem Standpunkte aus ist der polyphone Stil an und für sich dem homophonen vorzuziehen. Seine vollste und klarste Bestimmung aber enthält der Ton durch das Wort im Gesange. Der Gesang ist kein fremdes Mittel in der Tonkunst, und eben so wenig bildet er eine eigene Kunst. Das Wort tritt zum Tone (Klange) gerade so natürlich, und ist ihm ebenso natürlich eigen, wie der Gesang der Sprache. Wie schon bemerkt, wird der Gesang nur durch das Wort zum eigentlichen Kunstmittel. Ohne das Wort bleibt er ein rein technisches Mittel. Die Wirkung zwischen Wort und Ton im Gesange ist eine wechselseitige. Der Ton gewinnt an Bestimmtheit des Ausdruckes, verliert aber an seinem eigentlichen Tonsein, seiner vollen Sangbarkeit. Ebenso verliert das Wort an seiner prägnanten Kürze im Ausdrucke, gewinnt aber an sympathischer Kraft. Das Wort als solches erzeugt die bestimmteste species sensibilis des Objectes ohne Rücksicht der Befriedigung der Erkenntnißkraft als solcher. Der Ton gibt diese hinzu! Das Wort ist die erstarrte Idee; der musikalische Ton bringt sie gleichsam wieder in den Fluß — in Bewegung. Bewegung aber sympathisirt mit dem Leben. Vita in motu! — Da die reine Instrumentalmusik zur Darstellung einer Idee genügt, kann sie auch für sich allein musikalische Kunstwerke schaffen, deren Vollkommenheit vorzüglich nach der Klarheit des Ausdruckes verbunden mit einer künstlerisch maßvollen Verwendung der Instrumente zu bemessen ist, und zwar sowohl nach der Zahl, als nach der Art und Leistungsfähigkeit derselben. Wenn wir den Ideen des heiligen Thomas nachgehen, so müssen wir, die Instrumente nach der Würde ihrer Leistungen ordnend, diese fast in eben der Reihe aufführen, in welcher sie in unsern Orchestern fungiren: Saiteninstrumente, Holzblasinstrumente, Blechinstrumente, Schlaginstrumente.

Die größte Wirkungsfähigkeit der musikalischen Kunstmittel und die höchste Vollendung des musikallschen Kunstwerkes wird durch die Vereinigung der Vokal- und Instrumentalmusik dann eintreten, wenn beide Theile unbeschadet ihrer einheitlichen Wirkung frei ihre Eigenthümlichkeit entwickeln. Die Instrumentalmusik wird in diesem Falle ihre Vollkommenheit darin suchen müssen, daß sie mit relativ reichster Entwickelung ihrer mannigfachen Mittel und in möglichst freier Bewegung ihrer melodischen und harmonischen Tongebilde dem Gesange zur Stütze und Verklärung dient.

4. Die Grenzen der Musik. Die Frage nach den Grenzen der Musik löst sich nach der thomistischen Kunsttheorie sehr einfach. Diese Grenzen sind der Musik gezogen in ihrem Darstellungsmittel und dessen künstlerischer Vollendung. In Bezug auf die Wahl der Objekte, welche der Künstler der rein musikalischen Darstellung übergeben will, muß er nach solchen Ideen greifen, welche den Charakter einer gewissen Allgemeinheit haben. Der Grund liegt in der schon wiederholt berührten Unbestimmtheit des Mittels. Der Musiker und der Plastiker stehen sich hier diametral gegenüber. Die sogenannte Programm-Musik geht über die Grenze hinaus. Wenn das Wort zum Tone (Klange) herantreten soll, um seiner Unbestimmtheit abzuhelfen, darf es nicht seinen Laut an den Buchstaben abgeben, sondern muß ihn zum Tone steigern und Gesang werden. Höchstens in ächt poetischer Form könnte es sich mit der Musik vereinen, aber nicht um diese zu erklären, sondern um sich von ihr verklären zu lassen. Doch bleibt das melodramatische Genre immer eine Art Mésalliance. Ihren eigensten, weitesten und großartigsten Wirkungskreis, ihre ganze, volle Zauberwelt erschließt sich die orchestrale Musik in der Symphonie, wie sie der gigantische Geist Beethovens ausgeführt hat. Auch die symphonische Tondichtung, wie Berlioz und Liszt

[1]) Was Lessing (Laokoon XIV.—XVIII.) von der Malerei des Dichters sagt, gilt auch von der Tonmalerei: „Diese poetische Malerei besteht in jedem Zug und jeder Verbindung mehrerer Züge, „durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte.““

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sie in's Leben gerufen haben, zählt dazu. Die Musik stellt sich selbstverständlich dabei am besten und liebsten auf den Boden der Romantik. Allein der Schöpfer eines solchen symphonischen Gebildes darf nicht vergessen, daß die Großartigkeit der Sache auch die höchsten Anforderungen an ihn stellt.

Es müssen sich aber die ziemlich weiten Grenzen der Musik, gezogen nach den Kunstprincipien des hl. Thomas, nach eben diesen Grundsätzen verengen, wenn Zweck und Idee des musikalischen Kunstwerkes es fordern. Ein solcher Fall trifft zu, wenn die Musik eintreten will in den Reigen der Künste, welche den Cult der katholischen Kirche verherrlichen.

P. Th. Schmid S. J.

Feldkirch.

(Fortsetzung folgt.)

Die Komponisten vor Palestrina.

Ein Beitrag zur Apologie des Mittelalters.

Nicht die geringste Aufgabe der kunsthistorischen, archäologischen Studien ist es, verkehrte, nicht selten alberne Anschauungen und Urteile aus akademischen Traditionen, aus ästhetischen, kunstgeschichtlichen Werken, aus der öffentlichen Meinung zu bannen und die Wahrheit an die Stelle der Dichtung zu setzen. Und eine Zeit, welche in übertriebener Selbsterhebung den eigenen Glanz anbetet und in welcher der Subjektivismus als ästhetisches Princip herrscht, vermag an Verhöhnung des Alten etwas Bedeutendes zu leisten.

Es ist noch nicht allzulange her, daß man z. B. von den steifen Erfindungen und altväterischen Ideen A. Dürers (geb. 1471) und seiner Schule, von den kindisch-geschmacklosen, unbeholfenen Gedanken, von der rohen barbarischen Form solcher Werke aus der Kindheit der Kunst redete. „Ich sah, erzählt uns der junge Künstler Führich in seiner Selbstbiographie, Dürers Kupferstiche und Holzschnitte; ich sah wieder; ich traute meinen Augen nicht. Eine bisher ungekannte Welt gieng hier vor meinen Augen auf. Das also war die Kunst in der Wiege, die lallende, unmündige Kunst eines ungebildeten Zeitalters?! Mein erstes Gefühl war ein Gemisch von Zorn und tiefer Rührung."

Ja, vor Dürer leuchtet bekanntlich am deutschen Kunsthimmel ein Dreigestirn von reinstem Glanze, Stephan Lochner, Hans Memling, Martin Schongauer; „der ideale Gehalt der von ihnen oder ihren ausgezeichneten Schülern herstammenden Kunstwerke steht in treuer Verbindung mit jener edlen Realität, die das Wesenhafte und Charakteristische der Erscheinungen verkörpern will."

Ein altägyptisches Bild stellt Pharao dar, wie er mit einem gewaltigen Generalhieb ein Dutzend Gefangener abschlachtet. Dieses Pharaonenheldenstück ist nur ein Kinderspiel gegenüber jenen Kunstkritikern, die nicht selten mit einigen wohlgesetzten Phrasen ganze Perioden der Kunst vernichten und Alles, was nicht modern ist und was sie nicht verstehen, in die Rumpelkammer historischer Antiquitäten werfen.

In Bezug auf die Tonkunst nun hat der geistreiche Musikgeschichtsforscher Dr. A. W. Ambros [1]) eine gleiche Sinnesreform an sich erfahren, wie Führich. „Nicht ohne Bewegung kann ich, so sagt er in der Einleitung zu seinem dritten Bande der Geschichte der Musik, an den Moment zurückdenken, wo ich zuerst Josquin's Messen in den beiden Ausgaben Petruccis (1503 u. 1514) in die Hände bekam, wo ich Hobrecht, Ghiselin, Loyset, Compère, Pierre de la Rue, Heinrich Isaak, Heinrich Finck, Ludwig Senfl, Adrian Willaert, Gombert, Arkadelt, Goudimel, kurz wo ich die Vorpalestriner gründlich kennen lernte." Auch er empfand „ein Gemisch von Zorn und Rührung"! Also nicht mit Palestrina, [2]) der wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus erscheint, beginnt die Kunst der Harmonie; [3])

1) Gestorben 28. Juni 1876.

2) Vgl. Histor. pol. Blätter, 42. Bd., S. 895 u. ff.

3) Naumann, die italien. Tondichter, S. 59: „das lang wiederholte Märchen, P. habe die kath. K. M. überhaupt und in ihrem ganzen Umfange erneuert und dieselbe dadurch vor dem Untergange gerettet, welcher ihr auf dem Konzil von Trient geschworen war, darf als antiquirt angesehen werden."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Bekehrung des heiligen Hubertus.
Nach einem Kupferstich von Albr. Dürer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

eine herrliche Kunstepoche schließt er vielmehr herrlichst ab, ganz so wie Rafael die Kunst seiner Vorgänger krönt und abschließt. Eine Zeit, die in christlichem Glauben und Leben blühte, die überhaupt in Kunst und Wissenschaft Hervorragendes leistete, blieb in der Tonkunst nicht zurück. Oder sollte es, a priori gesprochen, anzunehmen sein, daß in den Meisterwerken der gothischen Baukunst, in welcher die Malerei ihre Werke von unvergänglichem Ruhme schuf, eine jämmerliche, kindisch-unbeholfene und geschmacklose Musik ertönte? soll eine Zeit, die so herrlich „sagte und dichtete", in völlig barbarischer Form gesungen haben?

Die musikalische Archäologie ist seit Jahrzehnten außerordentlich thätig gewesen. Ich erwähne die Arbeiten von Hawkins, Burney, P. Martini, Forkel, Lichtenthal, Kiesewetter, Ambros, Coussemaker, Fétis, Baini, Rochlitz, Willems, Ritter van Elewyk, Pinchart u. A.[4]) Coussemaker z. B. in seiner „L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles" bemerkt: Depuis quelques années, il s'est produit un mouvement considerable dans les études historiques sur la musique. L'archéologie musicale a fixé l'attention des érudits et des corps savants. On a compris que l'art des sons par la puissance de ses effets mérite dans l'histoire générale une place au moins égale à celle qu' on y a accordée aux arts plastiques." „Seit einigen Jahren ist eine beachtenswerte Bewegung in den historischen Studien über Musik zu Tage getreten. Die musikalische Archäologie hat die Aufmerksamkeit der Gebildeten und der gelehrten Körperschaften erregt. Man begreift, daß die Tonkunst durch die Macht ihrer Wirkungen in der allgemeinen Geschichte mindestens denselben Platz verdient wie die plastischen Künste."

Allein wenn auch die musikalische Archäologie manche schöne Resultate fand, manches Dunkel lichtete, manches Vorurteil hob, manchen lieb gewordenen Irrtum verwarf, wenig sind noch im Verhältnisse zur Kunstgeschichte der Architectonik und Malerei diese Forschungen populärisiert. Da und dort findet man noch unrichtige Anschauungen, mangelhafte Angaben und nicht selten Vorurteile, die von einem Buche zum andern sich vererben.

4) Vgl. die systematisch-chronologische Zusammenstellung der musikalischen Literatur von J. F. Becker (Leipzig 1836) 570 Seiten in Folio.

Es sei daher unsere Aufgabe, einige Resultate der musikalischen Archäologie zusammenzustellen und insbesondere das reiche Kunstleben der Musik in der vorpalestriner Zeit, namentlich von der Mitte des 15. Jahrhunderts an kurz zu schildern. Wir werden dann die Worte Jansens, mit welchen er seine Abhandlung über die Musik (I, 194) beginnt, doppelt bestätigt finden: „Mit der reichen Entfaltung der Baukunst, Bildnerei und Malerei, des Holzschnittes und Kupferstiches trat gleichzeitig auch die mächtigste und ergreifendste aller Künste, die Tonkunst ebenbürtig in die Reihe der übrigen ein und reifte allmälig zur edelsten Vollendung. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ist die Zahl der deutschen Tonsetzer ungewöhnlich groß; die Menge ihrer trefflichen Tonwerke kaum übersehbar; selbst die mittelmäßige Begabung wurde durch das allgemeine Kunstvermögen auf eine gewisse Höhe der Kunsttüchtigkeit gebracht."

Die Forschung beschäftigte sich viel mit der Harmonie der Griechen. Wenn auch von hervorragenden Kennern die Existenz der Harmonie bei den Griechen behauptet wird,[5]) so ist doch die Frage immer noch nicht entschieden, so lange man nicht ihr Wesen und die Art ihrer Anwendung aus Kompositionen nachweisen kann. Was man davon kennt, scheint nicht geeignet zu sein, um uns die außerordentliche Wirkung zu erklären, welche Philosophen und berühmte Schriftsteller der Musik zuschreiben.

Das unterliegt aber nach den Forschungen der Archäologen keinem Zweifel, daß schon in der ältesten Zeit des Christentums eine gewisse Harmonie gekannt und geübt wurde.[6]) Aber um sich eine klare Vorstellung davon zu machen, muß man bis in's 9. Jahrhundert zurückgehen: Hucbald,[7]) der Mönch von St. Amand, ist der Erste, der uns eine Methode kennen lehrte und Beispiele dieser Art Harmonie gibt.[8])

5) Vgl. Vincent, Lille 1858, Wagener 1861, Eitner Monatshefte 1871, S. 189, Freiherr von Thimus „die harmonikale Symbolik des Alterthums".

6) So Coussemaker in dem oben genannten Buche. Über ihn vgl. eine Biographie Schlecht's im Cäcilien-Kalender Haberls, Jahrg. 1877. — Edmond de Coussemaker starb 10. Jan. 1876.

7) Trésor musical (Maldeghem). S. Amand in der Diöcese Tournai, geb. 840. gest. 932, „unbestritten eines der glänzendsten Lichter der musikalischen Wissenschaft".

8) Das Hucbald'sche Organum erklärt Freiherr von Thimus in oben angezogener Schrift als den Versuch, die Lehre der Alten von den Consonanzen darzustellen und als eine spekulative Hinweisung auf die in der musikalischen Zahlenlehre sich abspiegelnden Gesetze der Weltharmonie. Siehe C. Kal. V. Jahrg. 1880.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hat der Fürstabt Gerbert eine Sammlung von musikalischen Schriftstellern aller Jahrhunderte mit vielen Proben und Beispielen herausgegeben. Doch vergebens sucht man Beispiele aus der Zeit der Anfänge der Harmonie. Kaum einige Fragmente findet man bei Hawkins, Burney, Forkel, Kiesewetter. 1827 publicirte Fétis, Professor in Bruxelles, einige neu entdeckte 3stimmige Rondeaux von Adam de la Hale (geb. gegen 1240, gest. gegen 1287 zu Neapel), dem berühmten Artesischen Trouvère. Doch seine Übertragung ist falsch, da er zweizeitige Mensur statt der dreizeitigen annahm.

Endlich entdeckte man ein Manuspript in der Bibliothek der medicinischen Fakultät von Montpellier:[9]) 340 Kompositionen zu 2, 3 und 4 Stimmen, sämmtliche noch nicht edirt, der Zeit vor dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts angehörig.

Jetzt sollte es Licht werden in den dunklen Fragen über die Anfänge und die erste Entwicklung der harmonischen Musik. Unser Manuscript enthält alle Arten der Komposition, wie sie im 12. und 13. Jahrhunderte im Gebrauche waren: discantus, triplum, quadruplum, organum, motettus, rondellus, conductus, cantinella coronata. Man findet außerdem Piecen in doppeltem Contrapunkt, Canon, Imitationen, deren Entstehen man bisher in's 15. Jahrhundert setzte. Auch für die Literatur des Mittelalters ist das Manuscript wichtig; denn es enthält mehr als 500 lateinische und französische Poesien. Leider sind aber 340 davon anonym und es ist nur durch die Traktate des Hieronymus von Moravia, Walter Odington, Robert de Handlo, Jean Hauboys, anonyme Autoren von S. Dié und des britischen Museums möglich, eine gewisse Anzahl von bestimmten Autoren zu bezeichnen. Die Einen sind Trouvères, Andere Déchanteurs, Andere höchst berühmte Didaktiker jener Zeit.[10]) Die Trouvères betrachtete man bisher nur als Melodisten, d. h. als Erfinder der Melodien, besonders zur Begleitung ihrer Poesien; aber man betrachtete sie nicht als Harmonisten, als Komponisten von mehrstimmigen Stücken. Nun aber können sie mit Sicherheit auch als Harmonisten bezeichnet werden.

Unter diese Trouvères sind nun sicher zu zählen Adam de la Hale (le Bossu d'Arras genannt), Gilon Ferrant (wahrscheinlich aus dem nördlichen Frankreich, Eitners Monatheste 1871, Verzeichniß S. 92), Moniot d'Arras (Componist mehrerer Motetten de grâce et délicatesse), Moniot de Paris, Jean de la Fontaine (Tournai),[11]) le Prince de la Morée, Thomas Heriers, Adam de la Bassée.

Mit minderer Sicherheit kann man hieher rechnen Andrien de Pouai, Gillebert de Berneville, Jacques de Cambrai, Jocelin de Bruges, Jacques de Cisoing, Jean Frémiom, Andofroi de Batard, Baude de la Katterie, Blondeau de Nesles, Colard de Boutellier, Gauthier d'Argies, Gauthier de Soignies, Guillaume de Vinier, Jean Bodel, Jean de Neuville, Jean Erard, Jean le Cunelier, Martin le Bequin, Simon d'Anthie.

Die Déchanteurs verfaßten nicht selbst die Texte, welche sie in Musik setzten; ihre vorzüglichste Kunst war die Musik, während die Trouvères vor Allem Dichter waren. Kapellmeister und Organisten giengen aus den Déchanteurs hervor. Und nach dem Zeugnisse der Kunstgeschichte hatten seit dem 12. Jahrhunderte alle Gegenden Europas geschickte Déchanteurs: in Frankreich, England, Spanien, Italien, Belgien und Deutschland war also die harmonische Musik mit Enthusiasmus gepflegt. In Notre Dame de Paris führte man seit dem 12. Jahrhunderte harmonische Musik auf und wendete sie auch bei der Begleitung des Chorals durch die Orgel an. Auch die Kapellmeister dieser Kirche sind uns bekannt: Leon oder Leonin, Pérotin, genannt der Große (Perotinus magnus, optimus discantor), Jean de Garlande (quondam in studio Parisino peritissimus atque probatissimus), Robert de Sabillon, Pierre, optimus notator, wahrscheinlich Pierre de la Croix, Thomas de S. Julien, Pierre Teothun, Theobald la Gallois, Simon de „Sacalia", Jean de Bourgogne, Jean le Fauconnier, Admetus u. A.

In England ein Meister Johann, Makeblite, Blakesmit, Robert Brunham, Wilhelm de Duncaster, Robert Trowell, ein Mönch von Reading

9) Früher im Besitze des Präsidenten Jean Bouhier von Dijon, † 1746.

10) Die Didaktiker zählte man allerdings unter die Componisten; aber man kannte von ihnen nur kurze melodische Fragmente als Beispiele für die Regeln, welche sie in ihren Lehrbüchern aufstellten. Ganze Piecen waren von ihnen unbekannt. Der Codex von Montpellier gibt nun eine große Anzahl von Compositionen.

11) In den Ausgabebüchern der Könige von Frankreich findet man in einer ordonance de l'ostel de Philippe le Bel vom Jahre 1285 die Namen von drei Déchanteurs, welche den Titel haben „clercs de la chapelle". Darunter wird auch dieser Jean genannt. Man kann die Identität Beider annehmen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in Norfolk (John Fornsete), der vor 1226 einen Kanon zu 6 Stimmen schrieb.[12])

Die meisten dieser Meister sind nicht nur früher als Franko von Köln, sondern auch als Franko primus (de Paris) mit seiner Abhandlung über die musica mensurata. Wir haben 3 und 4stimmige Kompositionen von Perotin, Franko von Paris, Franko von Köln, dem berühmtesten Mensuralisten des Mittelalters; er lebte um das Ende des 12. Jahrh. Seine Kompositionen wurden noch im 14. Jahrhundert in Paris aufgeführt; ferner von „Aristote", ein Pseudonym (ein Traktat von ihm wurde anfänglich Beda venerabilis zugeschrieben), von Jean de Garlande (in seinen Kompositionen finden sich die ersten Elemente des doppelten Kontrapunktes), Pierre Picard, Pierre de la Croix, einem der vorzüglichsten Komponisten, zugleich Verfasser eines herrlichen Traktates über die mensurirte Musik und über Regeln für die Semibreven; er lebte wenig nach Perotin im 12. Jahrh. Seine 2 Motetten zu 3 Stimmen hatten eine Berühmtheit; sie werden nicht bloß von Johann de Muris, sondern auch von Robert de Handlo und Jean Hauboy's, Walter Odington (am Ende des 12. Jahrh.) citirt.

Guido von Arezzo schrieb gegen den Anfang des 11. Jahrh. Er und seine Nachfolger (Guido von Chalis, zwei Anonyme) wußten von keiner anderen Harmonie als von jener, welche seit langem im Gebrauche war unter dem Namen Organum oder Diaphonie.

Nun erscheint um diese Zeit neben der Diaphonie eine andere harmonische Musik mit ganz verschiedenem Charakter. Während die Diaphonie sich Note gegen Note fortbewegte, ohne Rhythmus als den, welcher dem Choral eigen ist, war der Déchant eine harmonische Musik mit bestimmtem Rhythmus, zwei oder drei Noten gegen eine, deren Verhältniß zu einander zuerst schwankend und willkürlich, dann aber nach bestimmten Regeln fixirt wurde. Franco ist der Verfasser einer Abhandlung über den cantus mensurabilis. Wann lebte er aber? im elften oder am Ende des 12. Jahrh.?

Ohne die Streitfrage im Einzelnen zu besprechen, die Gründe pro und contra abzuwägen, geben wir nur das Resultat eingehender Forschung nach Coussemaker.

Vor Franko existirten Doktrinen über mensurirte Musik. Ehe die harmonische Musik bis zur frankonischen Periode kam, durchlief sie verschiedene Phasen. Die erste (periode originaire), wo es noch keine bestimmten Zeichen, keine feste Methode gab; die zweite, wo man begann, den Zeitwert der Zeichen zu fixieren; die dritte, in der Verbesserungen eintraten, wie man aus dem Traktate des Johann von Garlande ersieht; die vierte, welche die frankonische genannt wird. Die neuen Urheber eines großen Fortschrittes waren zuerst Franko von Paris und dann Franko von Köln. Also lebte Franko von Köln nicht am Ende des 11. Jahrhunderts, sondern gegen die Mitte des 12. Jahrh.[13]) Franko von Köln hatte somit zu Vorgängern Franko von Paris, Johann von Garlande, Petrus de la Croix (notator optimus), den anonymen Autor von libellus de musica und den Autor de discantu vulgari.

Der oben genannte Codex von Montpellier ist für die Musikgeschichte und die Darstellung des musikalischen Kunstlebens des 13. Jahrhunderts,[14]) das in der Tonkunst dieselbe hervorragende Stellung einnimmt, wie in den übrigen Künsten, von großer Bedeutung. Der belgische Musikforscher Edmond de Coussemaker sagt, vor der Entdeckung des Codex von Montpellier seien 137 Kompositionen (1 sechsstimmige, 2 vierstimmige, 45 dreistimmige, 89 zweistimmige) vorhanden und bekannt gewesen; doch bei vielen war die Notation so defekt, daß eine Entzifferung kaum möglich war — unser Codex dagegen enthalte 17 4st., 245 3st. 76 2st., zusammen 338 Kompositionen, welche auch an innerem Werte die bisher bekannten überragen.

In diesen Kompositionen liegt das Kunstleben des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts vor uns, der Zeit des strengen Stiles. Die Musik dieser Zeit erinnert in Allem an die Frühformen des gothischen Stiles. Die Hauptstimme bildet der gregorianische Gesang; die Bewegung der übrigen Stimmen ist vielfach noch breit und schwerfällig; man möchte sagen rein constructiv.[15]) Die Harmonie ist im Unterschiede zu jener der früheren Periode um vieles

12) Burney und Hawkins setzen dieses Werk in's 15. Jahrhundert.

13) Sittard z. B. in seinem Kompendium (Stuttgart, 1881) S. 58 setzt Franko von Köln, Walther Odington, Hieronymus von Moravia, sämmtliche in's 13. Jahrh.

14) Vgl. „die Musikgeschichte" von W. Langhans. Leipzig 1879, S. 38. „Wir befinden uns in der Blüthezeit der scholastischen Philosophie, welche von der Zeit Karls d. Gr. an bis zur Wiedergeburt der antiken Kultur, also sechs Jahrh. beherrschte." Natürlich, das ist die Konsequenz, kein Fortschritt, keine Kunst, höchstens kleinliche Speculationen und Spielereien! Wo sich etwas Licht und Geist findet, ist es nur infolge von Emancipation aus dem Dunkel der Scholastik!

15) Vgl. Jakob, die Kunst im Dienste der Kirche, S. 396 und ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

erweitert; sie kennt die Unterschiede der vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen, die wohlthuende Wechselwirkung von Consonanz und Dissonanz und deren richtige Lösung. Paris, die Metropole der damaligen Wissenschaft, hatte auch ihre berühmten Lehrer und Meister der Musik.

Auf gleicher Grundlage entfaltete sich fast ebenso frühe der polyphone Gesang in England. Bereits das 12. und 13. Jahrh. hatte tüchtige Theoretiker und vorzügliche Compositeure. Die contrapunktische Musik fand aber wie die gleichzeitige gothische Kunst den fruchtbarsten Boden im deutschen Elemente.[16]) Hier waren es die Niederlande und Rheingegenden, in denen zuerst die neue Knospe heimische Pflege fand und von nun an wundersam gedeihte. Tournay im Hennegau, die alte Kathedralstadt, war besonders als Sitz tüchtiger Musiker gerühmt. Die von Coussemaker (Paris, Didon 1861) zum ersten Male veröffentlichte Messe (Messe du XIII. siècle), streng in Melodie und Harmonie, zeigt bereits von einer gewissen Kunstvollendung. In den vierziger Jahren des 14. Jahrhunderts war die neue polyphone Kunstform schon allgemein verbreitet. Zwar hielt die nach der Verlegung des päpstlichen Hofes nach Avignon (1305) in Rom zurückgebliebene Sängerkapelle am älteren Falsobordone und Discantus fest; doch in Avignon wurde ein neuer Sängerchor gebildet, in welchem neben französischen Musikern besonders Niederländer bereitwilligste Aufnahme fanden.

Und so treten wir in die Zeit des vorherrschend idealen Stiles ein (1350—1450).

Die beiden Belgier[17]) Guillaume Dufay (geboren um 1360) von Chimay und Gilles Binchois[18]) (um 1452—1465 gestorben) waren es, welche die neue Aera der Tonkunst einleiteten. Also nicht unter dem tiefblauen Himmel Italiens, in jenem von der Natur verschwenderisch bedachten Lande mit dem dem Dichtergotte heiligen Lorbeer, der königlich ernsten Cypresse, der edlen Pinie war die erste Heimat der Kunst, sondern das prosaisch verständige, gewerbfleißige, handeltreibende Alluvialland im Nordwestwinkel Europas. Jene „Barbaren" an der Maas und Schelde, deren breites „Vlämisch" den italienischen Ohren wie Froschgequack klingen mochte, waren die Lehrmeister der Italiener in der zauberhaftesten aller Künste. Das Land, welches die beiden Brüder van Eyck (Hubert 1366—1426, Johann 1370—1450), Rogier von Brügge (geb. um 1400), Memling (1439) sein nannte, hat die Ehre, die Stammväter der kontrapunktischen Harmonie hervorgebracht zu haben.

Dufay, eine Hennegauer von Geburt, warum 1380 Sänger (als hautcontre, Contra-Altist) an der päpstl. Kapelle und hochbetagt,[19]) allgemein verehrt starb er zu Rom 1431. Bereits eine Jugendarbeit „Je prends congé" zeigt volle Tadellosigkeit im Tonsatze und die sogen. Freiheit der Mensural-Musik, sogar eine gewisse Gewandtheit. In seinen Compositionen fließen die Stimmen, die sich durch eigentümliche Innigkeit und Gefühlswärme auszeichnen, in schönem Maaße, in reinem Wohllaute.[20]) Die Bibliotheken von Brüssel und Rom besitzen seine Compositionen. Wie sehr er geachtet war und als Componist geschätzt wurde, zeigt Heyden, der ihn höchst ehrenvoll erwähnt, Adam von Fulda,[21]) der mit Bewunderung von ihm redet.

Neben Dufay verdient sein Landsmann Binchois (so genannt von seinem Geburtsorte Binch, einem Städtchen bei Mons (Hennegau) hervor gehoben zu werden, um 1452 als zwei-

16) Vgl. Jakob, l. c. S. 398.

17) Vgl. Eitner Monatheite für Musikgeschichte 1874. Nr. 5. „Trésor musical von Maldeghem": „Wer nur immer einigermassen in die Kunstgeschichte Belgiens eingeweiht ist, kann nicht ohne Staunen die herrlichen Werke betrachten, welche dieses Land in den verschiedenen Zweigen der Kunst hervorgebracht hat. In der That gibt es nicht eine einzige der so mannigfaltigen Formen der Entfaltungen des Genies, worin unser Vaterland nicht eine Menge hervorragender Männer aufzuweisen hätte, hervorragend theils durch die herrlichen Werke, theils durch die neuen Theorien, die in mehreren Epochen so bedeutenden Einfluß auf den Fortschritt in der Kunst in Europa übten. Doch scheint der große Ruf nur an seine große Malerschule sich zu heften; die Maler hatten eben das Glück, zur rechten Stunde Biographen zu finden. Nicht so gut erging es den Architekten, Bildhauern, Graveurs, Kupferstechern und insbesondere den berühmten Musikern, die unser Land seit dem Anfange des Mittelalters hervorgebracht hat; von denen die einen als freiwillig Verbannte, fern von der Heimat, eine Protektion suchten, welche ihnen das Unglück der Zeit oder die fremden Fürsten, unter deren Herrschsucht unser Vaterland so viele Jahrhunderte stand, verweigerte und die anderen, welche sogar ihre Namen unter fremden Formen, die sie in verschiedenen Gegenden Europas annahmen, verschwinden sahen, hatten nicht das Glück bei ihren Lebzeiten Schriftsteller zu finden. Die Wissenschaft erfaßt die h. Pflicht, die ihr auferlegt ist, die vergessenen Männer erscheinen wieder im Leben."

18) „Wenn während des 14. Jahrh. zwei berühmte Theoretiker, Marchetto von Padua und Jean de Muris (Paris) sich auszeichneten, so brachen die beiden Belgier vollständig mit den barbarischen Traditionen der antiken Kunst und leiteten die neue Aera ein." Trésor musical. Maldeghem.

19) Ob der Contrapunktist u. Kapellensänger Dufay zwei ganz verschiedene Persönlichkeiten gewesen seien, die ein halbes Jahrhundert von einander trenne, siehe Fr. Arnold über das Locheimer Liederbuch im 2. Bande der Chrysander'schen Jahrbücher.

20) Ambros, II, 422.

21) Gerbert. de cantu et mus. s. II, 326.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ter Kapellmeister zu St. Waudru in Mons.[22]) Tinktoris sagt von ihm, er sei ein Tonsetzer, der sich durch seine angenehmen Compositionen einen ewigen Namen gemacht; Gafor gedenkt seiner als einer Autorität. Der Kunstweise der ersten Niederländerschule gehören auch an die Werke eines Vincenz Faugues, Eloy, Damarto, Beafart.[23])

Den Übergang zur zweiten Niederländer-Schule bilden Busnois (im Dienste der Herzoge von Burgund 1467), Hayne, Heinrich von Ghizeghem, Carontis, Jean Cousin.

So unbekannt diese Meister sind, sie verdienen im Vestibul der Walhalla der großen Tonkünstler erwähnt zu werden und genießen bei ihren Zeitgenossen großen Ruhm.

Wir treten nun ein in den Saal der großen Niederländer, in dem die hellleuchtenden Namen der zweiten, klassischen Periode der Tonkunst glänzen. Hier ist es uns, als schauten wir eine tropische, üppige Landschaft: ungewöhnlich groß ist die Zahl der Compositeure; die Menge ihrer trefflichen Tonwerke kaum übersehbar. Die Meister dieser vorpalestrinensischen Periode haben den Ruhm, ihrer Kunst eine neue Entwicklung gegeben zu haben, indem sie den sogen. künstlichen Contrapunkt einführten.

Hier leuchtet Johannes Okeghem, von Lupi in einer Trauercantate „der Fürst der Musiker" genannt,[24]) der ehrwürdige Patriarch der Niederländer. Er war zuerst Kapellmeister des französischen Königs Karl VII., später Sänger und Schatzmeister (trésorier, thesaurarius) an der Kathedrale von Tours; er starb in einem Alter von fast 100 Jahren. Die Epoche, in welcher dieser unvergleichliche Meister, wie ihn Baini nennt, lebte, war die glänzendste der musikalischen Kunst in den Niederlanden, nicht nur wegen der erstaunlichen Schöpfungen dieses Meisters, sondern auch wegen der bedeutenden Schüler, welche er hatte und durch den Glanz, den sie in den meisten Gegenden Europas dem belgischen Namen gaben.

22) (Maldeghem) zweiter Sänger an der Kapelle Philipp des Guten, Herzogs von Burgund.

23) Dufay und Binchois leisteten neben dem Engländer Dunstable Hervorragendes zur Vervollkommnung der Kunst harmonisch zu schreiben, sowie der musikalischen Notation. Mit ihnen nahm jene gelehrte Schule von Kontrapunktisten ihren Anfang, welche den belgischen Kompositeuren europäische Berühmtheit verschafft und Zutritt nicht bloß an den fürstlichen Höfen, sondern auch an den bedeutendsten Kapellen der Christenheit eröffnete.

24) Okenheim, Okenghem, Okhenhemius, in einer Deploration auf einen Tod von Wilh. Cretin Okergom genannt. Geboren nach Ambros III, 170, 1415—20, nach Thoinan 1425—30; nach Jean Lemaire lebte er noch 1512; vielleicht 1513 gestorben.

Als Okeghem starb, wurde sein Tod tief betrauert, und Poeten und Musiker waren bestrebt, sein Andenken zu verherrlichen.[25]) Da heißt es z. B. in dem Klagelied des Wilhelm Cretin:

V. 108—112: Er, der gewußt zu wählen, zu erreichen
All' die Geheimnisse der freien Kunst
Des neuen Sangs durch seinen feinen Geist,
Ohn' einen Punkt der Regeln zu verletzen,
Der Stimmen sechsunddreißig zu notiren
In Einem Werk. Soll man darum nicht betrauern
Den Meister, der solch' Neuigkeit erfand?

V. 116: Es sollen heut' die Musiker sich sammeln,
In Thränenströmen ihre Herzen baden,
Und da sie todt dahingestreckt ihn schauen,
So sagen sie: sein Name soll allzeit
Unsterblich bleiben, ohne zu erlöschen.

Okeghem ist der geistvolle Stammvater aller folgenden Generationen; denn von seinen Schülern wirkte Josquin in Italien und Frankreich und bildete durch seine Schüler Mouton, Claudin, Sermisy eine glänzende Tonsetzerschule heran. Er gewann Heinrich Isaak für seine Kunstweise und dieser wie sein Schüler Senfl übten auf die deutsche Musik den größten Einfluß.

Eitner in seiner Bibliographie der Musikfammelwerke des 16. und 17. Jahrh.*) führt 14 Kompositionen von ihm an; Vieles ist sicherlich zu Grunde gegangen, besonders 1527 bei der furchtbaren Plünderung Rom's durch die deutschen und spanischen Truppen.

Wir bewundern an ihm nicht bloß die außerordentliche Gewandtheit in den canonischen und anderweitigen Satzkünsten,[26]) sondern auch Geist und Leben in seinen vollendeten Kunstformen, reichen thematischen Führungen u. dgl. Ich erinnere an die außerordentliche Zartheit und Innigkeit z. B. in seinem vierstimmigen Je n'ay déul.

Übrigens war Okeghem bei Lebzeiten nicht etwa der einzige Meister seiner Zeit; denn er hatte niemand Geringeren zum Zeitgenossen als den vortrefflichen Busnois, so hochachtbare Meister wie Fermin Caron (Eitner S. 450), Regis (Fétis de Roi, Eitner S. 799) u. A. (Siehe Ambros III, 172). Unzweifelhaft gehören seiner Zeit an (l. c. S. 188) Jean Puyllois (1463 erster Kapellan des Herzogs

25) Vgl. Monatshefte für Musikgeschichte, XI. Jahrg. 1879, Nr. 3.

*) Im Vereine mit Fr. X. Haberl, Dr. A. Lagerberg und C. F. Pohl bearbeitet und herausgegeben. Berlin, Verlag von Leo Liepmannssohn. 1877.

26) Ambros, III, 173.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 22:59 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der Chriſtuskopf in Amiens (le beau dieu d'Amiens),
Sculptur am Portal der dortigen Cathedrale (13. Jahrh.).

Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Burgund, st. 1478), de Rouge (de Rubeis), Turplin (Eitner S. 884), Bultyn (Eitner S. 435, Ambr. III, 188), Ninot (Eitner S. 754), Diniset (Eitner 528), Philipon (nach Fétis de Bourges), Johannes da Pinarol, Geronimo de Clibano (Eitner S. 481), Johannes Aulen (Eitner S. 692). Chronologisch würden noch namhafte Meister, Japart (Eitner S. 647), Ghiselin (Ghiseling, Eitner S. 591), de Orto (Eitner S. 759) z. B., in die Epoche Okeghems gehören; allein diese stehen schon ganz entschieden im Lichtkreise jenes neuen Gestirnes, welches ist Josquin de Près.

Ein großer, tiefsinniger, ernster Meister ist Jakob Hobrecht (Obrecht, Obertus), geboren um 1430, gestorben 1507. Unter den Meistern vor Josquin ist er die mächtigste Erscheinung, und der Tonsatz bei ihm schon wieder beträchtlich entwickelter, die Harmonie volltöniger als bei Okeghem, mit dem er übrigens alle Eigenheiten der Schule, alle Feinheiten und Satzkünste gemein hat.[27]) Wie sehr er geschätzt wurde, sehen wir aus einigen historischen Thatsachen. Aron schätzt sich glücklich, in Florenz seine Bekanntschaft gemacht zu haben. Als er den Sängern von St. Donatian zu Brügge 1491 als Zeichen seiner Achtung eine eigens für sie componirte Messe (Sine nomine) zusendete, kam der ganze Sängerchor von Brügge nach Antwerpen, wo er nach Barbireaus Tode Kapellmeister wurde, um sich zu bedanken. Der Kapellmeister der päpstlichen Kapelle Cristofano Borbone, Marquis von Peralta, Bischof von Cortona suchten voll Ehrfurcht den Mann auf, der mit Recht für einen der Hohenpriester der Musik galt und dessen meisterhafte Handhabung der Kunst es ihm einmal, zum Erstaunen der Zeitgenossen, möglich gemacht, eine tadellose Messe im Laufe einer Nacht zu componiren. Eitner in seiner Bibliographie zählt 35 zwei— fünfstimmige Kompositionen von ihm auf.

Neben Hobrecht müssen erwähnt werden, Barbireau, Philipp Bassiron, Martin Hanard, Jakob Tadinghen, Erasmus Lapicida (quorum probata est autoritas).

Doch alle übertrifft Okeghems Schüler Josquin de Près (geboren um die Mitte des 15. Jahrh., gestorben als Propst des Domkapitels von Condé 1521).[28]) Er war an der päpstlichen Kapelle unter Sixtus IV., am Hofe König Ludwig XII. von Frankreich, Kaisers Maximilian I.

In ihm tritt zum ersten Male ein Künstler auf, der vorwaltend den Eindruck des Genialen macht. Ihn als bizarren Musikkunststückmacher zu bezeichnen, ist unrichtig; was Burney von Palestrina sagt, gilt von ihm in gleicher Weise: „Überall erglüht das Feuer des Genies trotz der beengenden Schranken des Canto fermo, des Canons, der Fuge, der Umkehrungen, was sonst jeden anderen als ihn, zu erkälten und zu versteinern vermöchte." Ich habe z. B. aus der „Publikation älterer Musikwerke. Liepmannssohn in Berlin 1877" Jahrgang V. Lieferung II. vor mir. Commer und Eitner bezeichnen daraus S. 83 „O virgo genitrix", S. 46 „Inviolata integra", S. 94 „Incessament livré suis" als Meisterwerke in Form und Ausdruck, wie sie noch heute Giltigkeit haben, trotz der totalen Umwälzung, die seit Josquin's Zeit die Musik an sich erfahren hat. Darin besteht eben das wahre Genie, daß es Mustergiltiges für alle Zeiten schafft.

Die Musik hatte in der Okeghem'schen Schule nicht selten eine gewisse Neigung, in's Überkünstliche, Verwickelte, Spitzfindige und seltsam Phantastische hineinzugerathen, sobald sie in jener entschieden ausgeprägten, scharf charakterischen Weise auftrat, nach welcher die Schule des niederländischen Meisters strebte. Durch Josquin nun mußte das unruhig Phantastische dem edel Phantasievollen weichen; was an stachelndem Reize verloren ging, wurde an reinem Kunsteindrucke gewonnen. Maß und lichtvolle Klarheit geben den festen musikalischen Gestaltungen etwas eigentümlich Edles und Bedeutendes.[29])

Es ist kein belgischer Meister, der gleich ihm eine Popularität oder einen Ruhm genoß. Er wird der erste Musiker seiner Zeit (Zarlino), ein Riese (Burney), das Idol (Baini) von ganz Europa genannt. Er ist der einzige, dessen Musik von den Kapellen jener Zeit gesungen wurde: Josquin allein in Italien, Frankreich, Deutschland, Flandern, Ungarn, Böhmen und Spanien.[30])

Von den Kompositionen Josquin's zählt Eitner in seiner hochwichtigen Bibliographie, Vorwort S. VI, unter Deprès S. 515—524 229 auf.

27) Ambros, III, 180 u. ff.

28) Vgl. Eitner's Monatshefte, 1871, S. 212 Im Livre des meslanges (Paris, Le Roy et Rob. Ballard 1560) heißt es in der Dedikation „entre lesquels se sont depuis six ou sept vingt ans eslevez Josquin, Hennayr de nation, et ses disciples Mouton, Willard, Richaffort, Jannequin, Maillard, Claudin, Moulu, Jacquet Certon.

29) Nach Ambros III, 200—230.

30) Aus der Vorrede des „Trésor musical par Maldeghem", Monatshefte, 1876, Nr. 5.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Was seine Biographie anlangt, meinen Commer und Eitner (vgl. obige „Publikationen"), er sei gegen 1445 wahrscheinlich in Condé geboren worden. 1480 finden wir ihn als berühmten Musiker in Florenz und in den ersten Jahren des 16. Jahrh. in Frankreich in der Kapelle König Ludwig XII. In vorgerücktem Alter zog er sich zurück und starb 27. August 1521 als Propst des Domkapitels in Condé, wo er auch begraben liegt. Vgl. Fétis, Biographie univ. 2. Ausg. II. p. 471.

Und nun soll ich die niederländischen Zeitgenossen unsers Josquin aufzählen? Zeitgenossen, von denen der eine und andere sogar ihm den Rang des ersten Musikers streitig macht? Ich zähle in Ambros (III, 234—283) gegen 70 Namen und in Eitners Bibliographie von 20 bedeutenderen Zeitgenossen, die ich nachher namentlich aufführen werde, 646 Kompositionen, größere, kleinere, Messen, Motetten, Madrigale, Chansons, zwei- bis sechsstimmige.

Eitner in seiner Bibliographie, Vorrede S. VI, sagt: „Wenn man heutigen Tages über Massenproduktion, Überstürzung, schreibselige Zeit klagen hört und damit den Rest vergleicht, der uns aus der Zeit der ersten Hälfte des 16. Jahrh. übrig geblieben ist, so beschleicht uns ein mitleidiges Lächeln über die stets unzufriedenen Menschen. „Der im Jahre 1554 zum ersten Male als Komponist auftretende Palestrina (Palestrina, geb. 1514, gest. 1594) steht in seinen fünf Messen schon als vollendeter Künstler da." (Vgl. Neue Palestrina-Ausgabe X. B. Vorwort S. V.)

Von Adrian Willaert (gest. 1562) führe ich allein 208 Gesänge an, von Orazio Vecchi 128, von Philippe Verdelot 168, von Jakob Arcadelt 272, von Jachet Berchem 173, von Ludwig Senfl 274, von Claudin de Sermisy 218, von Thomas Stoltzer 98, Clement Janequin 215, Thomas Crecquillon 293, Heinrich Isaac 79, Clemens non Papa 269, Josquin 229, Gombert 241; darunter befinden sich Messen und große Motetten und man darf nie vergessen, daß dies nur ein kleiner Rest ist von dem, was diese Männer wirklich geschrieben und veröffentlicht haben." Ich habe in Eitners citirtem Werke von 1500—1510 22 Musiksammelwerke mit 1185 Kompositionen gezählt, von 1510—20 11 Sammlungen mit 327 K., von 1520—30 10 S. mit 273 K., von 1530—40 86 S. mit 2565 K., von 1540—50 122 S. mit 4009 K., das sind also in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. 250 Sammelwerke, mit 8359 Kompositionen.[31]) Dazu mögen die Worte Jansens, deutsche Geschichte, I. B. S. 203 beachtet werden: „Selbst die mittelmäßige Begabung wurde durch das allgemeine Kunstvermögen auf eine gewisse Höhe der Tüchtigkeit erhoben.[32]) Alle Kunsterzeugnisse gingen, wie auf den Gebieten der bildenden Künste, aus dem vollen Herzen hervor, und anderseits wurde die Blüthe der Kunsterzeugung so reich und prächtig, weil das Volk die Kunst mit dem Herzen verstand und das wahrhaft Schöne zu würdigen und zu genießen wußte."

Doch nun zurück zu den niederländischen Zeitgenossen Josquins, von denen ich La Rue (46 Kompositionen) und Brumel (49 K.), welche beide dem Meister an Kunst und Ruhm gleich kamen, vor Allen erwähne; außerdem verdienen noch genannt zu werden Alexander Agricola (31 K.), Gaspar van Werbecke (23 K.), Loyset Compère (34 K.), Johannes Ghiselin (22 K.), Jean de Orto (13 K.), Jacotin (Jakob Godebrin) (47 K.), Joh. Japart (14 K.), Le Brun (13 K.), Jean Lupi (59 K.), L'Herretier (33 K.), Andreas de Silva (14 K.), Layolle (48 K.), Pierre Moulu (22 K.), Anton de Févin (29 K.), Genet (Carpentras, 11 K.), La Faghe (17 K.), Mouton (92 K.), Divitis, Le Riche (12 K.).

Die Kunst, die verschiedenen Stimmen zu einem organischen Ganzen nach den Gesetzen des Kontrapunktes zu vereinigen, war in dieser Zeit den Meistern eine so geläufige geworden, daß die Form kein Hinderniß mehr bildete, das Höchste in vollendeter Weise zum Ausdrucke zu bringen. Eine Messe, eine Motette dieser Meister muß daher für sich ebenso als Kunstwerk ersten Ranges anerkannt werden, wie die berühmten Schöpfungen der übrigen Künste. Alle Anforderungen der Kunst sind darin befriedigt. Ihre Anlage ist eine durchaus einheitliche; Ein Hauptgedanke gibt für alle Theile Leben und Bewegung, Licht und Farbe; die Harmonie, weil aus dem Innersten des Werkes selbst hervorquellend, ist immer wahr, eigentümlich, vielseitig.[33]) Und die religiösen Kompositionen

31) 1550—60 117 S. 2912 K., 1560—70 69 S. 2004 K., 1570—80 27 S. 958 K., 1580—90 44 S. 1502 K., 1590=1600 39 S. 1274 K.; also 296 S. 8650 K.; in Summa 546 S., 17,009 K. im 16. Jahrhundert! Wir betonen, daß die einzeln erschienenen Kompositionen der betreff. Meister hier nicht mitgezählt sind, sondern nur die Werke, welche in gedruckten Collectionen erschienen sind.

32) Vgl. Ambros, III, S. 3.

33) Jakob, die Kunst im Dienste der Kirche, S. 401.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dieser Zeit tragen specifisch kirchlichen Charakter an sich. Denn ihre Grundlage bleibt im Allgemeinen der liturgische Gesang, sowohl was Melodieführung als Tonalität betrifft; ihre Unterordnung unter die Liturgie ist auch bei der freiesten individuellen Bewegung vorhanden. Zwar drängten in dieser Periode die beiden Feinde jedes kirchlichen Kunstwerkes, Überkünstelung und Verweltlichung, sich auch an den polyphonen Gesang herzu. Die technische Gewandtheit reizte zur Herausforderung formeller Schwierigkeiten und zum Spiele mit denselben: das Kunstwerk konnte zum Kunststücke werden; es mochte manchmal die Pracht der Harmonie zum Übermaße führen, also daß Stimmen auf Stimmen sich bauend in ihrem Gewebe die kirchliche Melodie und das heilige Wort erdrückten und als Nebensache erscheinen ließen: gleichwohl wußten die wahrhaft großen Meister diese Feinde von sich ferne zu halten.

Dieses goldene Zeitalter der niederländischen Tonkunst hatte der ehrwürdige greise Okeghem von Bergeshöhe aus gesehen; Josquin war der Josua, der seine Schaaren in dieses gelobte Land hineinführte. In Johannes Richafort, Nikolaus Gombert, Crequillon und Clemens non Papa entfaltet sich aber das Kunstleben der Niederländer immer mehr, bis es zum höchsten Gipfel des Ruhmes in Orlando di Lasso gelangt: jetzt geht der Primat der Kunst auf die Italiener über.

Neben dem Kapellmeister von Brügge, Richafort (vgl. Ambros III, 286, Eitner, Bibliogr. S. 809, Mon. H. für M. III, 212) ist hervorzuheben Verdelot (Verdeloth, Verdelotto), von dem uns Eitner 168 Kompositionen aufzählt. Vasari nennt ihn einen Komponisten zahlloser Werke, infinite composizioni che ancor oggi fanno maravigliare i più giudiziosi compositori; hochrühmend heißt es von seinen Kompositionen la più divina e più bella musica che si udisse giammai etc. Er erscheint neben Willaert als einer der frühesten Pfleger des Madrigals. Auch Mathias (Hermann) Verrecorensis (Werrecoren, vgl. Monatsheft III, 197, IV, 1; VII, 111 „seit 1538 Domkapellmeister in Mailand, ein Musiker ersten Ranges", bei Fétis sehr mangelhaft) und Jean Courtois, Kapellmeister der Kathedrale zu Cambrai (Ambr. III, 291, Eitner S. 495) gehören hieher. Von letzterem ist eine vierstimmige Motette Venite populi terræ besonders hervorzuheben, welche er zur Feier der Anwesenheit des Kaisers Karl V. in seiner Vaterstadt komponirte und aufführte. Allerdings liegt in diesem Werke ein gutes Stück Schmeichelei, aber auch viel Kunstaufwand. Ambros meint, „der Kredit der Schmeichler und Schmeicheleien würde sicher steigen, wenn letztere immer solchen Kunstcharakter hätten."[34])

Einen unstreitigen Fortschritt machte die Kunst durch Nicolas Gombert,[35]) musicus imperatorius (Karl V.). Der sehr fruchtbare Komponiteur (Eitner erwähnt 241 K.) zählt (Ambr. III, 295) zu den größten Meistern der Tonkunst. In Allem sieht man, wie Gombert das geistige Erbe nach Josquin unmittelbar antritt, aber mit den erworbenen Reichtümern neue Schätze zu erwerben weiß. Von der geistigen Hoheit, der klaren Schönheit seiner Musik wird man ganz eigentümlich angeregt, als baue sich zugleich mit diesen Tönen vor dem inneren Auge des Geistes aus reinem weißen Marmor ein Tempel auf. Und doch ist es Contrapunkt, richtiger, vollwichtiger niederländischer Contrapunkt, mit was man es zu thun hat.[36])

Gomberts Mitschüler vielleicht und jedenfalls ein vorzüglicher Meister ist der Niederländer Benediktus Ducis, eigentlich Hertoghs (Eitner S. 532 zählt 82 Kompositionen auf, Ambros III, 296). Ihn für einen deutschen Contrapunktisten zu halten, geht nach dem jetzigen Stande der Musikgeschichtsforschung nicht an. Übrigens ist es Benediktus wert, Gegenstand des Streites zu werden; denn er ist ein trefflicher Musiker. Wer die Motette Peccantem me quotidie geschaffen, auf den darf sich die Nation, welcher er angehört, etwas einbilden. Es wohnt ihr ernste Größe und mächtige Kraft inne.

34) Viele Meister zweiten und dritten Ranges, wie sie in den Drucken von Wissenacus, Tylman Susato u. a. sich finden, übergehe ich.

35) Fétis schreibt einige Kompositionen unter dem Namen Nicolas Millot zu; allein Eitner vindicirt sie Gombert, S. 596, 722.

36) Fétis erwähnt die tiefe Wirkung, welche die Aufführung seines wundervollen Pater noster in Paris auf ein ganz modern gebildetes Publikum hervorbrachte. Dieselbe Erfahrung hatte ich Gelegenheit zu machen, als (15. August) 1877 aus Anlaß des Jubiläums des germanischen Museums in Nürnberg das Renner'sche Madrigalenquartett (Regensburg) in einem Abendkonzerte Gesänge aus der Zeit der Minnesänger und Meistersinger vortrug. Rauschender Beifall folgte von Seiten des sehr gemischten, modern gebildeten Publikums den vier Nummern der ersten Abteilung: 1. „Daz erste singen hie nu tuot Heinrich von Osterdingen," Sängerkrieg auf der Wartburg (1207), einstimmig für Tenor mit Harfenbegleitung; 2. „Ich far' dahin, wan es muß sein," für Baß mit Harfenbegleitung (um 1350); 3. „Der Wald hat sich entlaubet," dreistimmig für Alt, Tenor und Contratenor (um 1420); 4. „Möcht' ich dein begeren, zarte lieb geleisten schier" (um 1430).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Drei vorzügliche Musiker der kaiserlichen Kapelle: Cornelius Canis, von dem wir noch 54, Thomas Crecquillon, von dem wir 293, Payen, von dem wir 18 Kompositionen besitzen, sind hier zu erwähnen. Insbesondere Crecquillon zählt zu den Großmeistern der Tonkunst in dieser Epoche. Kraft, Wohlklang, geistreiche Erfindung und einfache Größe des Ausdruckes bei reicher Entwickelung des Tonsatzes zeichnen seine Werke aus, die ihm den Platz auf den Höhen seiner Zeit und bei den Besten aller Zeiten sichern. Der edle, große und reine Stil, den er vertritt (als dessen erster und frühester Repräsentant freilich Gombert angesehen werden muß) ist es vorzugsweise, dem sich auch die spanischen Tonsetzer dieser Zeit zuwendeten, voran der große Morales, an den man sich bei Crecquillons Motetten, noch mehr aber bei seinen Lamentationen lebhaft erinnert fühlt.[37])

Doch der größte niederländische Meister in der Zeit zwischen Gombert und Orlando Lasso ist Jakob Clemens non Papa, sogenannt um ihn von dem gleichzeitigen Papste Clemens VII. 1523—34 zu unterscheiden. 269 Kompositionen führt Eitner im oft erwähnten Werke an. Wer Gesänge geschaffen, wie jenen Klagegesang voll des zartesten, wehmütigsten Mitleides Vox in Rama oder den Mariengesang O Maria, vernans rosa, oder die Weihnachtsmotette Angelus ad pastores, der war von Palestrina kaum noch auf Schrittesweite entfernt (Ambros, III, 307), ja in der Motette O crux benedicta, in der 6stimmigen Motette Ave martyr gloriosa steht der ganze Palestrina fertig da und in der 7stimmigen Motette Ego flos campi ist das halb dialogisirende Gruppiren der höheren und tieferen Stimmen so ganz im Sinne und Stile Pierluigis, daß man sich erst besinnen muß, man habe hier nicht Palestrina, sondern einen älteren Meister vor sich.

Im Niederländer-Saale sind neben Clemens non Papa Christian Jans (40 Kompositionen erhalten), Vant, Mitglieder der kaiserlichen Kapelle und viele Andere (in Ambros und Eitner zähle ich gegen 200 Namen) als tüchtige Musiker zu erwähnen. Freilich sind mindere Werke und Tonkünstler darunter; namentlich entartete und verflachte sich die französische Tonkunst mit ihrer Loslösung von der Niederländer-Kunst. Allein der Ruhm eines staunenswerten fruchtbaren Schaffens bleibt dieser Epoche.

Auf der Höhe der ruhmerfüllten Niederländer-Zeit steht Roland de Lattre (Orlando Lasso), geb. 1520, sechs Jahre nach Palestrina's Geburt, ein Jahr vor Josquin de Près' Tode. Doch sei von unserem großen Münchener Tonkünstler hier nicht die Rede; denn er gehört in die Palestrina-Zeit. Es erübrigt uns noch, die Harmonisten vor Palestrina in Deutschland und Italien aufzuzählen und in ihren Leistungen zu beurtheilen. Der belgische Musikforscher Edmund de Coussemaker führt in seiner oben erwähnten Abhandlung über die Harmonisten des 14. Jahrh. an, daß wir bereits in dieser Zeit harmonischen Tonverbindungen begegnen, deren Entstehen man bisher in viel spätere Zeit versetzte. Als Komponisten zählt er auf: Heinrich Heßmann von Straßburg, Heinrich von Freiburg, Zeltenpferd, Heinrich von Lautenburg, Nikolas von Mengs, Künstler, von denen auch Kompositionen uns überliefert sind. Vgl. Bäumker, Zur Geschichte der Tonkunst, S. 154.

Zu den ältesten und bedeutendsten Denkmalen deutscher musikalischer Art und Kunst gehört das „Lochamer Liederbuch,“[38]) der Zeit von 1390—1420 angehörig. Die mehrstimmigen Kompositionen machen auf uns den Eindruck, „als müßte eine durch Jahrhunderte stetig entwickelte Kunstübung vorangegangen sein, bevor man zu einer solchen Sicherheit und Abrundung gelangen konnte, wie sie diese Sätze innerhalb der einmal gegebenen Grenzen aufweisen.“ Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. II, 43. Sie überraschen durch reine Harmonie, gediegene Stimmführung und guten Klang. Wenn auch der Einfluß der Niederländer erkennbar, so läßt sich doch, wie das auch bei den Kompositionen Adam's von Fulda der Fall ist, ein charakteristischer deutscher Zug nicht leugnen: was die deutsche Kunst so eigen erfreulich macht, ist ihre gesunde Kraft, ihre mannhafte Tüchtigkeit, in der sich gleichwohl reine, zarte Innigkeit und tiefe Empfindung ausspricht, die schlichte Bravheit, naive Tiefsinnigkeit, welcher sich gelegenheitlich ein eigentümlich phantastischer Zug zugesellt, Treue, Herzlichkeit, Frömmigkeit. Die alten deutschen Dichter,

37) Vorzugsweise aus diesem Umwege, nämlich durch die in Rom in der päpstlichen Kapelle weilenden Spanier, mag Palestrina mit dieser Schreibart bekannt geworden sein. Ambros, III, 307.

38) Jansen I, 204. Ambros III, 367. Bäumker, Zur Geschichte der Tonkunst, S. 155. Derselben Zeit gehört auch das „Walther'sche Liederbuch“ (Münchener Staatsbibliothek) an. Es bildet gleichsam die Fortsetzung des Lochamer und trägt die Jahrzahlen 1460, 1465, 1467.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Maler, Tonkünstler haben dieses Charakteristische gemeinschaftlich. Ambros III, 367.

Ein Meister, der in seinem treuen, innig empfindenden Gemüte, sogar in seinen gelegentlichen Schroffheiten und Härten als ein echtdeutscher Musiker bezeichnet werden muß, ist Heinrich Finck, qui non solum ingenio, sed præstanti etiam eruditione excelluit, durus vero in stilo, der nicht nur durch sein Genie, sondern auch durch seine vorzügliche Gelehrsamkeit sich auszeichnete, wenn auch im Stile hart (wie von ihm sein Großneffe Hermann Finck sich ausdrückt).[39]) Was sind doch z. B. das 5stimmige „Christ ist erstanden" und das 4stimmige „In Gottes Nam so faren wir" für Perlen der Tonkunst! welch eine tiefe Empfindung, welch inniges Gefühl und doch dabei welch eine gewaltige Kraft! Der bedeutende Kenner Ambros sagt geradezu, „sie erinnern an die Chöre und die Chorschlüße Händels". Eine ausnehmend schöne Arbeit (Eitner verzeichnet 57 Kompositionen) sind die 7 Begrüßungen des leidenden Erlösers (O Domine Jesu Christe adoro te in cruce pendentem etc.) — schlichte Schönheit, edle Klarheit, tiefe Empfindung der reinsten Andacht. Sie können mit den von ähnlichem Geiste erfüllten Holzschnitten Dürers verglichen werden.

Ein ganz achtbarer Meister dieser Zeit ist Thomas Stoltzer (gest. 1526) (Eitner führt ihn mit 98 Kompositionen an) am Hofe des Königs Ludwig von Ungarn und Paulus Hofheimer (Hoffhaymer) 1449—1557, von Maximilian I., bei dem er „organistmeister" war, geadelt und von dem Könige von Ungarn zum Ritter des goldenen Sporn gemacht. Als Hofheimer starb, erschien eine Unzahl von Totenklagen in Prosa und Poesie; Conrad Celtes, Willibald Pirkheimer und Andere preisen in tadellosen lateinischen Humanistenversen den Meister, Petrus Bonomus besingt sein von Lucas Cranach gemachtes Bildnis und sein Haus in Salzburg, Johannes Stomius läßt sich durch sein Wappen zur Poesie begeistern, Franciskus Pädoreus preist seine Musik zu den Horazischen Oden. Johannes Cuspinianus nennt ihn musicorum princeps, qui in universa Germania parem non habet,[40]) einen Fürsten der Musiker, der in ganz Deutschland seines Gleichen nicht hat.

Einer der ausgezeichnetsten Tonsetzer nicht bloß dieser Zeit, sondern aller Jahrhunderte ist Heinrich Isaak, „der deutsche Orpheus", wahrscheinlich zu Prag geboren um 1430, Kapellmeister von S. Giovanni in Florenz, Hauslehrer und Geschäftsträger Maximilians bei Lorenzo von Medici, gest. 1517 oder 1518 als symphonista regius am Hofe Maximilians I. In seinen zahlreichen (79) Kompositionen zeigt er sich den niederländischen Meistern durchaus gewachsen in jeglicher kontrapunktischen Kunst (Jakob S. 404). Glarean, ein Zeitgenosse Isaaks, spendet demselben großes Lob. Durch seinen eigentümlichen Bildungsgang hat er kosmopolitisches Gepräge: während seine Messen „Fröhlich Wesen", „o præclare", „Salva nos" und Motetten die niederländische Schulung zeigen, tragen seine anderen Gesänge den an die Poesie sich anlehnenden, leichten und anmutigen Stil der Italiener an sich. Seine deutschen Lieder sind echt deutschen Gepräges. Ich erinnere nur an sein 4stimmiges „Isbruck ich muß dich lassen," an „Mein Freud allein in aller Welt," was Ambros „einen Juwel von unschätzbarem Werte" nennt. „Alles, was im deutschen Gemüthe Zartes, Inniges, Herzliches leben mag, kommt hier zum Ausdruck. Es ist eines der schönsten Liebeslieder aller Zeiten; die Melodie von herrlichstem Flusse und wunderbarer Wärme der Empfindung." Vgl. Bäumker l. c. S. 159. Ein Werk von staunenswertem Umfange, eines der allerkostbarsten Denkmale musikalischer Vorzeit, das einen ganzen Schatz der lehrreichsten Muster für Studien des gregorianischen Chorals und des figurirten Kontrapunkts in sich schließt, wie Proske bemerkt, ist die mehrstimmige Bearbeitung der Officien für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres nach dem kirchlichen Cantus firmus „Choralis constantini ut vulgo vocant, opus insigne et præclarum, vereque cœlestis harmoniæ authore nunquam satis laudato Musico Henrico Isaac, opus inquam illustris Isaci, officina dignum et propter compositionis artificium et cygneam vetustatem adeo ut ex fœcundissimo tanti artificis pectore vere emanasse videatur" (ein ausgezeichnetes und berühmtes Werk und mit wahrhaft himmlischen Harmonien, von dem nicht genug gelobten Musiker H. J., ein Werk sage ich, des berühmten Isaak, würdig des Druckes sowohl wegen der Kunstfertigkeit der

39) Er erhielt seine musikalische Ausbildung in Polen und war im Dienste der polnischen Könige Johann Albert (1492) und Alexander (1492—1506).

40) Sein Orgelspiel schildert Ottmar Luscinius. Siehe Amb. III. 374. Jansen I, 210. Fétis, biogr. univers. IV, 354.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der Baum Jeſſe.

Die Vorahnen Chriſti ſind mit Muſikinſtrumenten abgebildet und bilden ein himmliſches Concert. Die Darſtellung befindet ſich in einem geſchriebenen Brevier der königl. Bibliothek zu Brüſſel aus dem 15. Jahrhundert.

Kompoſitionen, als auch als des Künſtlers Schwanengeſang).

Iſaaks hervorragender Schüler iſt Ludwig Senfl,[41]) Kapellmeiſter am Hofe des Kaiſers Maximilian, aus Baſel Augſt (Augustano Rauracensi) im Kanton Baſel Landſchaft. Fétis ſetzt ſein Geburtsjahr in das Jahr 1492 oder 1493; da er aber 1520 ſchon Kapellmeiſter war, muß man es wohl noch einige Jahre hinausrücken. Der außerordentliche fruchtbare Komponiſt (274 Komp.) ſtarb in der Mitte des 16. Jahrh. Eine durchaus ideale Natur, einen erſtaunlichen Phantaſiereichtum und vollkommene Durchbildung, welche das Schwierigſte leicht und ſicher beherrſcht, bewundern wir an ihm.[42])

41) Ambr. III, 404. Eitner, Monatshefte 1871, S. 94 ff. Schubiger, Pflege des Kirchengeſanges in der Schweiz, S. 34. Publikation, 4. B., S. 67.

42) Severin Meiſter irrt, wenn er Senfl unter die proteſtantiſchen Meiſter einreiht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Mit Isaak gleichzeitig ist Stephan Mahu,[43]) wahrscheinlich Sänger in der Kapelle des nachmaligen Kaisers Ferdinand I. Die edle Würde und reine Empfindung des Ganzen, die durchsichtige Klarheit und der Wohlklang des Tonsatzes lassen ihn nach der Meinung Ambros' wie einen Vorläufer Palestrinas erscheinen. Wie seine Lamentationen, so lassen auch seine weltlichen Lieder einen in der Kunst wohlgeübten Meister erkennen. „Ich bin, sagt Ambros, völlig der Meinung, daß z. B. die Komposition „Ein alt Mann" keiner des 15. Jahrhunderts, wenn sie auch tausendmal mehr kanonische Künste enthalten sollte, nachstehe, vielmehr den meisten vorgezogen zu werden verdiene und als Produkt unsers Vaterlandes betrachtet, kann sie vorzüglich zum Beweise dienen, daß auch unsere ältesten Vorfahrer schon etwas mehr als bloßen Fleiß hatten, und daß sie unter den übrigen europäischen Nationen nie die letzten waren, welche etwas gut zu machen wußten." Forkel, Geschichte der Musik II, 686. Im Geiste Finck's und Mahus arbeitete der Laibacher Dechant, Arnold von Bruck. Nicht leicht tönt die Kraft eines tiefgläubigen Gemütes gewaltiger als aus den deutschen religiösen Gesängen Arnolds; seine Schreibart ist tiefsinnig und kunstvoll.

Fassen wir nun Alles zusammen, so gelangt in der deutschen Tonkunst des Mittelalters in mehr oder minder gewandter Form eine große Innigkeit der Empfindung zum Ausdrucke. Kindliche Einfalt und Naturwahrheit, Kraft und Würde oder auch Lieblichkeit und Anmut bilden neben tiefer Frömmigkeit die charakteristischen Merkmale der deutschen Tonkunst. Diese Eigenschaften bringen den deutschen Stil mit dem Palestrina's und seiner Zeitgenossen in Berührung. Jedoch weist der letztere mehr ideale Hoheit, überirdische Andacht in schönen und vollendeten Formen auf, während der deutsche Stil hohe Würde und tiefe Andacht oft in kräftigen und harten Formen bringt. Vgl. Bäumker, l. c. S. 163 u. ff. Als die Reformation ihren Einfluß in musikalischer Hinsicht geltend machte, haben wir die erste große Epoche deutscher Tonkunst bereits hinter uns; um diese Zeit fand die Tonkunst „ihr erstes Grab". Chrysander's Jahrbuch, II, 169, Ambros III, 415.[44])

Welch hervorragende Namen zeigt uns die Kunstgeschichte im englischen Saale der Tonkünstler! Es ist eine historische Thatsache, festgestellt durch Coussemaker, daß in England am Ende des 13. Jahrh. die Tonkunst außerordentlich gepflegt wurde. Ich erinnere nochmals an Namen, die bereits erwähnt, an den Magister Johannes Filius Dei, Maklebit, Blakesmit am Hofe Königs Heinrich des Letzten, Brunham, W. de Duncaster, Robert Trowell, den Mönch von Reading. Des Letzteren Kompositionen sind für jene frühere Zeit wahrhaft überraschend und übertreffen die niederländische Messe von Tournay weit. Was die englische Schule auszeichnet, sie hat nicht den phantastischen und grübelhaften Zug der Niederländer; sie ist nüchtern-verständig. Sie hat nicht die tiefe, reine Empfindung, welche bei den Niederländern so oft durch das Netz- und Gitterwerk der Kontrapunktik durchbricht, nicht das geistreich Anregende der niederländischen Tonwerke, nicht deren großartige Meisterschaft; aber die gewissenhafte Durchführung der gewählten Aufgabe zeichnet sie aus, die sorgsame Arbeit in allen Einzelnheiten, die Reinheit oder wenn man will die Reinlichkeit des Satzes, die eigentümliche Melodik, die consequente, man könnte sagen, die logische Anordnung der Phrasen des Wechselverkehres der einzelnen Stimmen.

Als bedeutende Meister sind anzuführen: Edmund Turges, William Cornishe, Robert Fairfax, William of Newack, Tudor, Scheynghem und viele Andere. John Shepard studirte 20 Jahre in Oxford Musik und konnte, als er 1554 um den Doktortitel bat, diesen nicht erhalten, sondern blieb „Bachelor". Daraus mag man abnehmen, welch hohe Anforderungen man in damaliger Zeit an einen Musikgelehrten stellte. Ihren Gipfel erreichte die englische Schule in Thomas Tallis und seinem Schüler William Bird.

Die Vorpalestriner in Italien!

Italien war im 14. und 15. Jahrh. das erste Kulturland der Welt. Das ist eine historische Thatsache. Wenn nun Poesie, Malerei, Plastik und Architektonik blühten, warum allein die Tonkunst nicht?

43) Monatshefte für Musikgeschichte 1874, Nr. 4 „Lamentationen", Seine Thätigkeit von 1480 oder 1490 bis in's 4. Dezennium des 16. Jahrh.

44) Wie unhistorisch ist somit das Urteil in der Musikgeschichte von Langhans S. 52, 55 u. ähnl. St. Der Tenor in allen diesen protest. Werken mehr oder minder ist immer: die scholastische, mittelalterliche Lebensanschauung hält den freien Aufschwung des Geistes nieder; jetzt kommt das Studium der Antike, der Renaissance, der Humanismus und vollends Dr. Martin Luther: der volle sonnige Tag der Kunst und Wissenschaft ist angebrochen. Attroche! würde der Italiener sagen. Wir können nur lebhaft bedauern, daß ein Riesenwerk, wie Ambros' Musikgeschichte eine so verkrüppelte Fortsetzung erhalten soll, noch mehr aber, daß Naumann's „Illustr. Musikgeschichte" bisher mit stiller Bewunderung angenommen wurde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nun denn, Italien hatte wirklich schon im 14. Jahrh. eine große Zahl eigener Tonkünstler. Warum sie aber den Niederländern untergeordnet waren, lag in ihren Kunstversuchen ohne gründliche kontrapunktische Studien. Erst als sie in den Frottolen ihre kontrapunktischen Exercizien gemacht hatten, bereiteten sie jene Kunsthöhe vor, die ihnen den Primat auch in der Tonkunst sicherte.

Und bei aller Achtung der Niederländerkunst schätzte der Italiener seine einheimischen Meister: Petrucci publicirte 9 Bücher ihrer Kompositionen; als der Florentiner-Organist Antonio Sguarcialupo starb, unternahm es Lorenzo von Medicis mit seinen Freunden dem Verewigten für sein Monument in S. Maria del Fiore eine würdige lateinische Grabschrift im Wettstreite zu concipiren.

Ein Codex in der Laurenziana in Florenz und in Paris mit der Ueberschrift „questo libro e di M° antonio schuarcialupi ecc." gibt uns ein vollgenügendes Bild über den Zustand der italienischen Musik im 14. Jahrh. Er enthält 13 Meister aus Florenz, Padua, Perugia, Bologna u. s. w.[45])

Im 15. Jahrh. beginnt ein unendlich fruchtbares künstlerisches Leben in Frottolen, Villanellen, Villoten, Madrigalen und allen Arten italienischer Gesänge. An ihrem größeren oder geringeren Kunstwerte ist nicht zu zweifeln; die profundesten Probleme der damaligen Kunstlehre waren ihnen bekannt. Die beiden Druck- und Verlagsorte der verschiedenen Sammlungen von zahllosen Kompositionen, Venedig und Rom, bezeichnen zugleich die Städte, in denen die Entwickelung italienischer Tonkunst einen mächtigen Fortgang nahm. In Venedig ein glänzendes Staatswesen, aber vom religiösen Zuge der Zeit durchdrungen; in Rom der Mittelpunkt der Kirche; aber zugleich eine großartige politische Thätigkeit einschließend. Man kann in den Werken der Meister die Einwirkung einer solchen grandiosen Umgebung nicht verkennen; sie hat ihrer Musik ihre eigenste Haltung und Färbung gegeben.[46])

Von den venezianischen Tonkünstlern hebe ich hervor Adrian Willaert (gestorben 1562; bei Eitner 208 Komp.),[47]) Cyprian de Rore[48]) (Ambr. III, 514. Monatshefte für Musikgeschichte V, 30. 120 Komp.), Gioseffo Zarlino,[49]) Fra Costanzo Porta, der Minorit[50]) (Eitner, S. 788), Claudio Merulo,[51]) Andreas Gabrieli, Johannes Gabrieli, „der musikalische Tizian",[52]) Baldassare Donati, Giovanni Croce,[53]) Orazio Vecchi,[54]) Adriano Banchieri,[55]) Orfeo Vecchi, Francesco Croatti (Crotti), Francesco Bianciardi (Bianchardus), Julianus (Giulio) Eremita, Paolo Isnardi, Lodovico Balbi, Leone Leoni

45) Über den Unterschied von niederländischen Künstlern siehe Ambr. III, 471.

46) Florenz trat einstweilen zurück, um dann mit dem neuen Jahrhunderte, dem Jahre 1600 einen desto größern Umschwung, ja eine völlige Revolution der Musik hervorzubringen.

47) Willaert, Willart, Geburtsort Roulers (Rousselare). Siehe Van der Straeten, la Musique aux P.—B. I, 248—256. Mon. f. Gesch. III, 81, 207, 212. Er studierte in Paris die Rechte; doch überwog die Neigung zur Musik und er nahm Unterricht bei Jean Mouton, einem Schüler Josquins. 1526 begab er sich nach Rom, von da nach Ferrara, um alsdann als Sänger und Kapellmeister in die Dienste Ludwigs II., Königs von Böhmen und Ungarn, zu treten. 12. Dez. 1527 wurde er zum Kapellmeister in S. Marco in Venedig gewählt. Vgl. W. Langhans, Musikgesch. S. 102. Seine wechselchörigen Vespern werden gerühmt; seine Kompositionen werden aurum potabile genannt; er gehört zu den Epoche machenden Männern, worüber jede Kunstgeschichte erzählt. S. Ambros III, 502—516.

48) Geboren zu Mecheln 1516, Schüler und Nachfolger Willaerts. Er ist nach Ambros einer der genialsten und geistvollsten Madrigalisten. Ein schönes Denkmal setzte dem Meister der Herzog Albrecht V. von Bayern in jenem Prachtcoder der Münchener Bibliothek, welcher 4 bis 8stimmige Motetten Cyprians enthält und dessen von Johannes Mielich gemaltes Bild.

49) Seine ebenso geistreich und elegant als tiefsinnig und gelehrt geschriebenen theoretischen Werke sind berühmt.

50) Kapellmeister im Santo zu Padua, dann zu Ravenna, zuletzt in der Casa Santa zu Loretto. Seine Kompositionen (Eitner 44 K.) sind, wie Ansaldus Cotta bemerkt, in ganz Italien berühmt.

51) Merulo da Correggio (Eitner 56 K.), Organist an der Markuskirche in Venedig. Das lebendige, zierliche Tonspiel seiner Toccaten, ihre leichte Beweglichkeit, ihr geistreicher Zug haben etwas eigen Anregendes, und vergönnt uns der Meister in gehalteneren Stellen zur Ruhe zu kommen, so erhalten wir ein reines Bild eines fertigen Kunstwerkes, das kaum noch etwas zu wünschen übrig läßt.

52) Bezeichnen die Höhe der venetianischen Schule. Mit Recht erblickte man in Andrea einen Tonkünstler, dessen Werke Venedig zu höchster Ehre gereichten, auf die es stolz sein durfte. Glänzend, reich, farbenprächtig, ein seliges Gewimmel himmlischer Bildungen in himmlischem Lichte, wie wir es auf den mächtigen Altartafeln der gleichzeitigen venetianischen Maler sehen — das sind in ihrer Art die Werke Andrea's. Vgl. das Urteil Proske's, „vielstimmige, mannigfach gegliederte Chöre wußte er miteinander zu verbinden und zu immer neuen, höheren Effekten auszuprägen." Vgl. Ambros III, 523—542.

53) Einer der edelsten Meister dieser Schule. Fein und solid, wie reich u. stattlich sind seine Kompositionen.

54) Vecchi, ein grundgelehrter Mann, Dichter, Musiker, Kapellmeister des Herzogs von Modena. Proske lobt an ihm Gediegenheit, echt kirchlichen Ausdruck und treues Festhalten am reinen Kunststile. 128 Kompos. zählt uns Eitner von ihm in Sammelwerken auf.

55) Banchieri Bolognese. Eitner S. 396, 39 Komp. Doch beginnt mit ihm eine Entartung der Kunst; sie wird maniriert, unruhig; es ist viel äußerer Glanz bei innerer Leerheit. Auch die nachbenannten Komponisten stehen den Gabrieli u. A. weit nach und gehören überdieß der Palestrina-Zeit an. Doch ist aus Erwähntem ersichtlich, welch reiches Kunstleben um diese Zeit im Venetianischen herrschte. Eitner führt fast von allen Kompos. an.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in Vicenza, Matteo Asolā (Asula), Vincenzo Ruffo in Verona, Constanzo Antegnati, Perissone Cambio, Gastoldi.[56])

Von den Vorgängern Palestrinas in Rom und im mittleren und südlichen Italien[57]) hebe ich hervor Costantio Festa, Ghiselino Danckerts (Ambros III, 568, Schelle l. c. 260), Bartolomeo Escobedo (1536—1554 in Rom), Franz Salinas,[58]) Juan Scribano (Eitner Scrivano?), Cristofano Morales,[59]) Hispanus, mit einem wahrhaft palestrinenschen Idealstil, Francesco Guerrero (Herrero),[60]) Didaco Ortiz, Francesco Soto;[61]) neben diesen Spaniern französisch-niederländische Meister in Rom: Jakob Arcadelt,[62]) Claude Goudimel,[63]) Leonardo u. Antonio Barrè,[64]) Annibale Zoilo (Schelle, S. 263), Giovanni Animuccia;[65]) aus dem übrigen Italien: Jhan Gero,[66]) Alfonso della Viola von Ferrara, Andrea Rota (Ruota) Maestro di S. Petronio in Bologna, die Madrigalisten in Florenz. Francesco Corteccia (Corteggia, Cortectia),[67]) Matteo Rampollini, Pietro Masacconi, Baccio Moschini, Lodovico und Giacomo Fogliano in Modena, Spirito L'Hoste (Spirto) da Reggio, Bartolomeo Le Roy,[68]) Domenico di Nola, Kapellmeister bei S. Annunziata in Neapel, Ascanio Trombetti (Eitner 879).

Und nun erscheint Giovanni Pierluigi da Palestrina am Zenith des italienischen Kunsthimmels und mit ihm beginnt der italienischen Musik große Periode.

Landshut.

Professor **A. Walter.**

---

56) Von Vielen dieser genannten Meister habe ich in der Charwoche zu Regensburg im Dome („der deutschen Sixtina an der Donau", wie sie Amelli, der gelehrte Mailänder-Bibliothekar in einer Brochüre nennt) mehrere Male Kompositionen gehört und mich dadurch persönlich überzeugt, welche große Kraft, welche Weihe und Würde in ihnen in Verbindung mit der großartigen Liturgie des heiligen Triduums liegt.

57) Festa (Ambros III, 565. Schelle, Die sixtinische Kapelle, S. 259), 1517 Sänger der päpstl. Kapelle, gestorben als solcher 10. April 1545. Burney u. Baini erklären ihn für den größten Kontrapunktisten der vorpalestrinensischen Epoche. Eitner führt ihn mit 64 Kompositionen an.

58) Geboren 1512 zu Salamanca, gest. 1590 zu Salamanca, wo er Professor war. Er vertrat 23 Jahre lang die musikalische Intelligenz der Spanier in Rom. Trotz seiner Blindheit (vom 10. Lebensjahre an) war er ein Mann von vielseitiger und tiefer, besonders auch philologischer und mathematischer Bildung, in Sachen der Musik eine Autorität ersten Ranges. Welch herrliche Aufschlüsse finden sich über den Rhythmus u. das Wesen der Rhythmik in s. Buche „de musica". Dazu ist es in einem elegant-klassischen Latein geschrieben. Siehe Inhalt bei Burney III, 290 u. Forkel 379—86.

59) Unter Paul III. päpstlicher Kapellsänger, ein hoheitvoller, feuriger und strenger Geist. Seine die innigste Wehmut athmende Motette Lamentabatur z. B. nennt Adami von Bolsena una maraviglia dell' arte. (Eitner erwähnt 37 Komp.). Vgl. Ambr. III, 570—74. Schelle, S. 260. Und welch kostbare Anschauungen über Musik! „Zweck der Musik sei, die Seele in edler und strenger Weise zu bilden; thut sie Anderes, so verfehlt sie ihren Zweck."

60) Von Sevilla, geb. 1528. Dieses Sevillaners Musik klingt so ganz eigen voll, edel und sonor, wie die Sprache seines Landes. Wie Morales schrieb auch er ein Requiem, eine Komposition vom tiefsten Ernste. Die ungewöhnlich sorgsame Textlegung und das häufige Beischreiben der Accidentalen ist ganz eigens hervorzuheben. Seinen Messen ist ein Lobgedicht beigedruckt, das schließt:

Jupiter in summum iam te rapuisset
Olympum, Invidiam Phöbi sed timet ipse sui.

61) Wie Animuccia und Palestrina ein Freund des hl. Pilippus Neri. Er gab zwei Bücher „Laudi spirituali" heraus; was von ihm selbst war, bezeichnete er aus Demut nicht mit seinem Namen.

62) Eitner mit 272 Kompos. Er gehört also wie zu den bedeutendsten, auch zu den fruchtbarsten Meistern. Seine Kompos. (Messen, Motetten, Madrigale: er gehört neben Willaert und Verdelot zu den Mitbegründern desselben) zeichnet neben vorzüglicher Durchbildung des Tonsatzes eine mächtige, energische Lebenskraft, eine edle, dabei starke und tiefe Empfindung, ein ernster Sinn aus.

63) Allgem. musik. Zeitung. Leipzig 1874. Holdselige Anmut und Zartheit werden an seinen Kompositionen gerühmt. Er schrieb Messen und Motetten für 5, 6, 8 u. 12 Stimmen. In seiner Messe „Audi filia" „De mes ennuys" findet Ambros einen vollständigen Palestrinastil. Wie verhält er sich zu Palestrina? Vielleicht wie Perugino zu Rafael?

64) Eitner: Barrae, Barre aus Limoges, Leonardi, ein Schüler Willaerts und päpstl. Sänger bis 1555.

65) Kapellmeister bei S. Pietro in Vaticano. Ein eigentümlicher Wohlklang, bewirkt durch edle, fein u. reich modulierte Harmonie, schöne und sinnige Führung der Stimmen zeichnen ihn aus. „Inwieweit, sagt Ambros, Palestrinas Vorbild mitwirkt, der Vorgänger zum Nachahmer geworden, bleibt zweifelhaft."

66) Eitner S. 586: Gero, Ghro, oft nur M. Jehan, Mestro Jan, Joannes Gallus. 115 Komp. Kapellm. im berühmten Dome zu Orvieto, dann in Ferrara. Ich erinnere an die Pestmotette „O Roche beatissime!", ein Gebet um Abwendung der Pest, wirklich ein modulirter Angstschrei (erinnert an Orcagnas Königsleichen im Campo santo zu Pisa).

67) Wie in Bologna die ernste und wol etwas trockene Musikgelehrsamkeit, blühte in Florenz das allbeherrschende Madrigal. (S. Eitner S. 491). Corteccia mit den Nachgenannten und Cost. Festa lieferten für die Hochzeitsfeier Cosimo des I. von Florenz die Festmusik.

68) In Neapel bedeutete die Musik nicht so viel wie in Rom. Eitner S. 823 nennt ihn: maestro di Capella del Vicerè di Napoli.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Zum Vortrag des Chorales.

Der „europäische Congreß für liturgischen Gesang," welcher zu Arezzo vom 11.—15. September 1882 zu Ehren des Mönches Guido von Arezzo abgehalten wurde, hatte unter andern auch folgende Resolution aufgestellt: „Der Vortrag des gregorianischen Gesanges in gleich langen und gehämmerten Noten solle beseitigt und an dessen Stelle der rhythmische Vortrag nach den von Guido von Arezzo im XV. Capitel seines Micrologus dargelegten Grundsätzen gesetzt werden."[1])

Demnach soll dieses Capitel für den Vortrag des Chorals maßgebend oder grundlegend sein — (durch das neuestens von Rom erlassene Decret über Tendenzen dieses Congresses wird selbstverständlich die Frage um den Vortrag nicht berührt) —. Verhält sich die Sache so, so ist dieß Capitel von eminenter Wichtigkeit, und der Redacteur der Musica sacra von Mailand, Hr. G. Amelli hat nicht zu viel gesagt, wenn er die Wiedergabe in italienischer Sprache mit folgenden Worten einleitet: „Wir hoffen, den Bewunderern des Genie's von Guido einen angenehmen Dienst zu erweisen, wenn wir ihnen in italienischer Sprache das staunenswerthe XV. Capitel aus dessen Micrologus darbieten, in welchem sich in wundervoller Weise die ganze Theorie der wahren Ausführung des liturgischen Gesanges, des vorzüglichsten Zieles der Studien und Verhandlungen des Congresses, dargestellt findet."[2])

Wenn dieses Capitel so hohe Bedeutung in Anspruch nimmt und in ihm die Summe aller Vortragsregeln des Chorals niedergelegt ist, so ist es auch billig oder vielmehr eine heilige Pflicht, daß die kirchenmusikalische Welt mit demselben auf's eingehendste bekannt gemacht werde. Die Manuscripte, weche solche Traktate aufgezeichnet enthalten, sind selten und werden nur in größeren Bibliotheken gefunden; das Werk Gerberts „Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum," in dessen II. Bande der Micrologus abgedruckt ist, ist auch nicht zu Jedermanns Handen, und wie viele oder vielmehr wie wenige werden die neuestens von M. Hermesdorff in Trier besorgte, mit deutscher Uebersetzung und mit erklärenden Anmerkungen versehene Ausgabe des Micrologus kennen und besitzen?

Um die gebührende Kenntniß des bezeichneten Capitels auch weiteren Kreisen zu vermitteln, folgte alsbald dem Beispiele der mailänder Musica sacra das Gregoriusblatt (Red. H. Böckeler in Aachen), in welchem sich 1883 Nro. 5 die deutsche Uebertragung von Hermesdorff abgedruckt findet, — sowie die Musica sacra von Al. Kunc in Toulouse, worin (1883 Nro. 4) ein mit G. G. unterzeichneter Musiker eine französische Uebersetzung nebst Bemerkungen niedergelegt hat. Diesem Beispiele folgt nun auch der Cäcilienkalender, und zwar soll den Lesern desselben nicht blos eine deutsche Uebersetzung, sondern auch der lateinische Text nach Gerbert (Script. II. pag. 14—17) und zwei Emmeramer Manuskripten vorgelegt werden, und dieß aus dem Grunde, weil der lateinische Text an manchen Stellen dunkel und voller Schwierigkeiten ist.[3]) Zum Schluß soll abgewogen werden, ob diesem Capitel wirklich die hohe Bedeutung zukömmt, welche der aretinische Congreß ihm vindicirt.

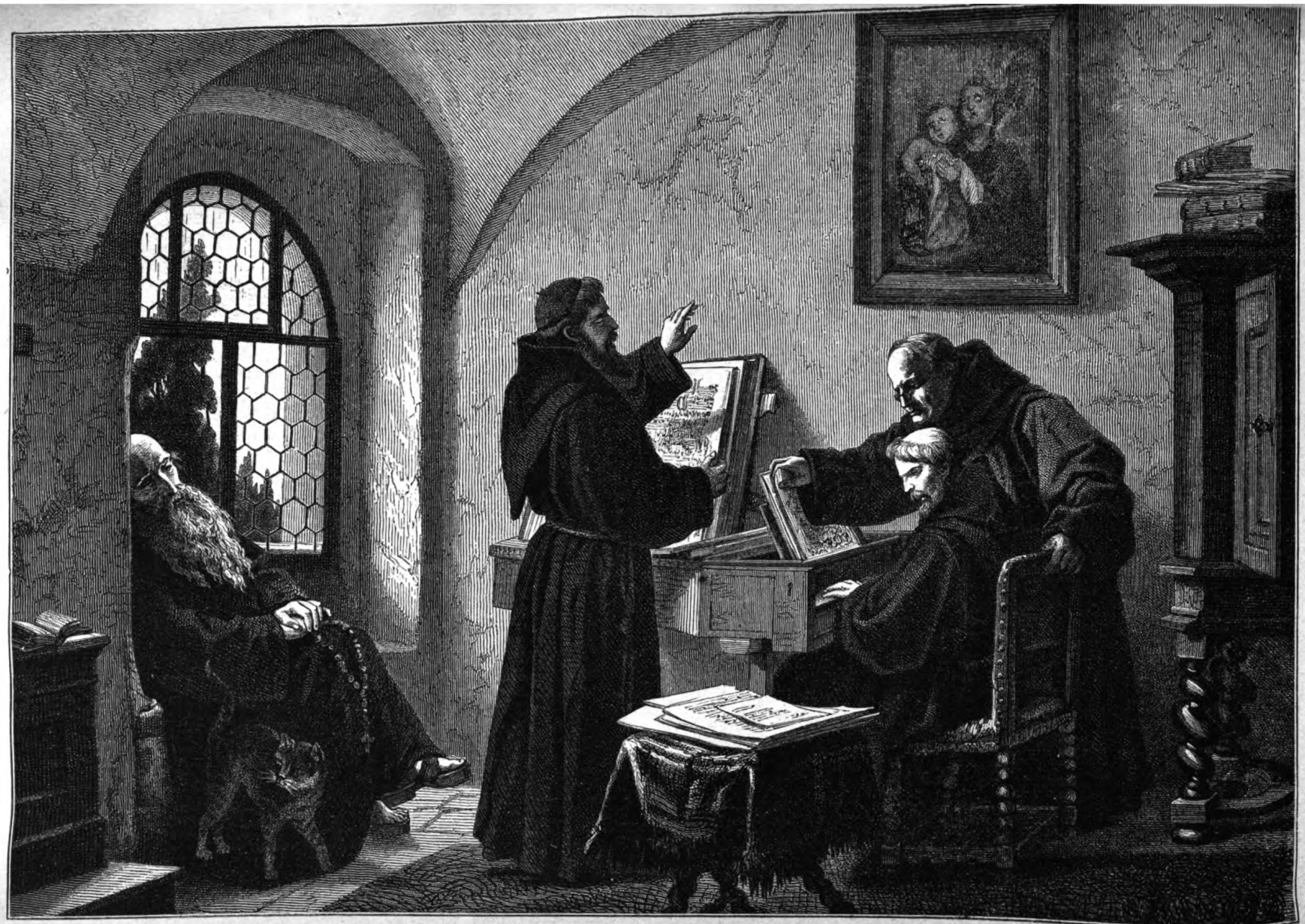
[1]) Musica sacra. Rivista liturgica musicale. Milano 1883. Nr. 5—6 pag. 38. „Che all' esecuzione del canto fermo a note eguali e martellate, sia sostituita l'esecuzione ritmica conforme ai principii esposti da Guido d'Arezzo nel Cap. XV. del suo Micrologo." vgl. Gregoriusblatt 1882 Nro. 11 pag. 131.

[2]) Musica sacra. Rivista liturgica musicale, Milano 1882. Nro. 8—9.

[3]) Die manchmal ganz freie Uebersetzung möchte in Anbetracht des danebenstehenden lateinischen Textes keinen Tadel finden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Harmonie in der Mönchszelle. Originalzeichnung von O. Heyden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Caput XV.

De commoda componenda modulatione.[4])

1. Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes, ac versus; ita et in harmonia sunt phthongi, id est, soni, quorum unus, duo, vel tres aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est, partem constituunt cantilenae; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est, congruum respirationis locum.[5]) De quibus illud est notandum, quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius;[6]) tenor vero, id est, mora ultimae vocis, qui in syllabis quantuluscunque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione; (hoc) signum in his distinctionibus existit,[7]) sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem, aut tremulam habeant, id est, varium tenorem, quem longum aliquotiens litterae virgula plana apposita significat:[8]) ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur, atque respondeant, nunc aeque aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia.

15. Capitel.

Anleitung, gute Melodien zu fertigen.[4])

Alſo, wie es in der Verskunſt Buchſtaben und Silben, Theile und Füße und Verſe gibt, ſo bedient ſich auch die Muſik der Klänge, d. i. der Töne, von welchen einer, zwei oder drei zu Silben benützt werden; dieſe Silben bilden dann entweder einzeln oder verdoppelt eine Tonfigur d. i. ein Glied der Melodie; ein ſolches Glied oder mehrere machen einen Abſchnitt d. h. eine zum Athmen paſſende Stelle.[5]) Hiebei iſt das zu beachten, daß das ganze Glied gedrängt zu ſchreiben und auszuführen iſt, noch mehr gedrängt aber die Silbe.[6]) Der Tenor aber, d. h. die Dehnung des letzten Tones, welche bei der Silbe kaum merkbar, größer beim Gliede, am längſten beim Abſchnitte iſt, gilt als Zeichen für dieſe Abtheilungen.[7]) Ebenſo auch iſt es nothwendig, daß die Melodie wie nach metriſchen Füßen dahinſchreite, und die einen Töne vor den andern eine doppelt längere oder doppelt kürzere Dauer oder ein Tremolo haben, d. i. von verſchiedener Dauer ſeien; die Länge wird manchmal durch ein dem Buchſtaben beigefügtes liegendes Strichlein angedeutet.[8]) Vorzüglich jedoch beachte man eine ſolche Vertheilung der Neumen oder Tonfiguren, daß, mögen dieſelben nur in der Wiederholung desſelben Tones oder in der Verbindung zweier oder mehrerer Töne beſtehen, ſie doch immer entweder in der Zahl der Töne oder in Rückſicht der Dauer Proportion zeigen und ſich entſprechen, jetzt gleiche den gleichen, jetzt doppelte oder dreifache den einfachen, ein anderes Mal im Verhältniß von 2:3 oder 3:4 entgegengeſtellt werden.[9])

---

[4]) Modulatio iſt die Bildung und Geſtaltung nach gewiſſen Formen und Maßen (modus), insbeſondere die Geſtaltung von Tonbildern, Melodien nach gewiſſem Maße der Töne und Klänge.

[5]) Dieß widerſpricht nicht der ſpäter folgenden Forderung, daß die Abſchnitte gleiche Länge haben ſollen; denn wenn auch die muſikaliſche Silbe blos 1, 2 oder 3 Töne umfaßt, und ſo ein Glied oder auch zwei Glieder einen Abſchnitt bilden können, ſo iſt in Betracht zu ziehen, daß eben ein Ton öfter wiederholt werden kann, um die nöthige Länge eines Gliedes oder Abſchnittes auszufüllen.

[6]) Dieſes enge Aneinanderſchreiben geht meiner Anſicht nach faſt nur die Buchſtaben-Notenſchrift ohne Text an; denn bei neumirten Melodien mit Text iſt ja eine ſolche Vorſchrift beinahe überflüſſig, und bei den langen Jubilen z. B. im Antiphonar von St. Gallen, welche doch gewiß auch nicht ohne Abſchnitte oder Cäſuren geſungen wurden, zeigt ſich nichts von ſolcher Zuſammendrängung der Tonzeichen oder irgend einer Abſcheidung. Es iſt alſo mehr als wahrſcheinlich, daß dieſe und ähnliche Regeln nur für die Geſtaltung und Ausführung einer mit Buchſtaben zu notirenden Melodie und zwar für Inſtrumente (oder für Geſang inſoweit, als man zuerſt die Melodie erfand und ſpäter erſt dieſelbe dem Text adaptirte), Geltung haben. Die Buchſtabenſchrift war für die Inſtrumente vielmehr geeignet als die Neumen, und bei der Orgel waren die Taſten wirklich mit den Namen der Töne bezeichnet.

[7]) Auch der Tenor (Halt) brauchte, wenn es ſich um Geſangskompoſitionen mit Text handelte, nicht ſo hervorgehoben zu werden, da der Text genugſam die Gliederung anzeigt. Dieſe Stelle erſchien ſchon dem gelehrten Aribo von Freiſing (11. Jahrh.) dunkel („obscura sententia Guidonis" (Gerbert, Script. II. p. 215). Während nach Guido der letzte Ton eine mora oder längere Dauer haben ſoll, erklärt Aribo, es ſei nach dem letzten Tone eine ſehr kurze, kurze oder längere Pauſe, ein silentium zu halten. Es iſt aber der Sinn von all dem kein anderer, als daß man, wie bei gutem Redevortrag, auch bei Ausführung einer Melodie nicht alles in ununterbrochenem Zuge, ohne die Glieder von einander abzuſcheiden, ſpiele oder ſinge. — Tremula iſt ein langgehaltener Ton mit zitternder Bewegung, Tremolo.

[8]) Dieſer Buchſtabe bezeichnet wohl einen Ton- und nicht einen Textbuchſtaben; dadurch wird die Erklärung natürlicher. Für den Text eine ſolche Bezeichnung anzunehmen, ſcheint überflüſſig zu ſein, da die Sänger in der Regel des Lateiniſchen kundig waren, und die über die Texte geſetzte Melodie ſolche Fehler verhinderte. Auch findet ſich im Antiphon. S. Galli und in andern Manuſkripten nichts dergleichen vor.

[9]) Eine ſolche rhythmiſche Abgemeſſenheit für die kleinſten Parthien wird doch Niemand jetzt noch für den Choralgeſang erwünſchlich finden; bei metriſchen Geſängen geht ſie an, und für Inſtrumental-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

De collatione proportionum. —

[Hier sind zwei Diagramme oder Figuren, welche die Verhältnißzahlen der Intervalle dem Schüler anschaulich machen sollen; das erste zeigt, daß von Γ—A ein Ganzton im Verhältniß von 8:9 stattfindet; von A—D ein Diatessaron oder reine Quart 3:4; von D—a eine

Zusammenstellung der Verhältnisse.

Diapente, reine Quint 2:3; von a—a' ein Diapason oder Oktav 1:2; von D—a' ein Triplum, 1:3 oder Oktav und Quint; von A—a' ein Quadruplum, 1:4 oder Doppeloktav. Das zweite Diagramma zeigt die Intervalle in ihren Verhältnissen, aber ohne Tonnamen.][10])

De construendo cantu.

2. Proponatque sibi Musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut Metricus, quibus pedibus faciat versum; nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permittat. Quam rationabilitatem etsi saepe non comprehendamus, rationale tamen creditur id, quo mens, in qua est ratio, delectatur. Sed haec et hujusmodi melius colloquendo quam conscribendo monstrantur.

Von der Ausarbeitung eines Gesanges.

Der Musiker mache sich dann einen Entwurf, in welchen von diesen Abtheilungen und Verhältnissen er seinen Gesang wolle einherschreiten lassen, wie auch der Dichter vorher überlegt, nach welchen Versfüssen er sein Gedicht einrichte; ein Unterschied liegt nur darin, daß der Musiker nicht mit solcher strengen Gesetzmäßigkeit verfährt, da seine Kunst sich in allem bei der Einordnung der Töne eine proportionelle Abwechslung gestattet. Obwohl man dieß schöne Verhältniß nicht immer gleich erfassen kann, so hält man doch dasjenige auf gute Verhältnisse gebaut, was den Geist, in welchem die Idee der Ordnung ist, erfreut. Doch dieß und ähnliches läßt sich leichter durch mündliche Besprechung als durch schriftliche Aufzeichnung klar machen.

3. Oportet ergo, ut more versuum distinctiones aequales sint,[11]) et aliquotiens eaedem repetitae, aut aliqua vel parva mutatione variatae, et cum plures fuerint[12]) duplicatae habentes partes non nimis diversas, et quae aliquotiens eaedem transformentur per modos, aut similis intensae et remissae inveniantur.

Es ist also nothwendig, daß die Abschnitte nach Art der Verse gleich seien;[11]) manchmal mögen die nämlichen wiederholt oder durch eine wenn auch noch so kleine Aenderung variirt und, wenn deren viele sind,[12]) auch verdoppelt werden, jedoch ohne zu große Verschiedenheit der Glieder; auch kann man sie manchmal nach den verschiedenen Tonfortschreitungen umformen, oder ihnen Aehnlichkeit im Auf- und Absteigen geben. — Ferner soll ein zurückkehrendes Neuma auf demselben Wege, auf welchem es (aufwärts oder abwärts) kam, wieder zurückkehren und durch die nämlichen Töne zurücklaufen.[13]) — Ferner soll eine Tonfigur denselben Intervallschritt oder dieselbe Richtung, welche eine andere vorhergehende springend von oben machte, von entgegengesetzter Seite her d. i. von unten nach oben beantworten,[14]) ähnlich wie wenn wir in einen Brunnen schauen, und unser Bild uns daraus entgegenblickt.

Item ut reciprocata neuma eadem via, qua venerat, redeat, ac per eadem vestigia recurrat.[13]) — Item ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus,[14]) sicut fit, cum in puteo nos cum imagine nostra contra speculamur.

---

compositiion erscheint sie nothwendig und macht sie erst verständlich, indem sie den Takt einigermassen ersetzt.

[10]) Diese unnöthig eingeschobenen Figuren machen die Sache um nichts klarer. Der Codex von St. Emmeram (Nro. 14663 in der Münch. Hof- und Staatsbibl.) setzt erst nach diesen Figuren die Aufschrift „De construendo cantu" „Wie ein Gesang einzurichten sei". Diese Aufschrift könnte vielleicht auch darauf hinweisen, daß die vorausgehenden Regeln mit dem Gesange gar nichts zu schaffen haben. Uebrigens ist auch nicht bestimmt, daß alles Folgende nur die Gesangsmusik angehe. Cantus ist überhaupt ein Gesang, eine Melodie, welche auch von Instrumenten vorgetragen werden kann, weshalb auch z. B. tibia canere, auf der Flöte spielen heißt. Die Alten haben sich so gut, wie wir, auch an bloßer Instrumentalmusik erlustiget und sie bei verschiedenen Anlässen benützt, oft auch damit den Gesang begleitet. Cod. 14523 und 19421 der Münchner Bibliothek haben hier keine Aufschrift, in letzterem fehlen sogar die Figuren.

[11]) Auch hier kann wieder nicht die Rede sein von Composition über einen gegebenen Text, da ja der Text ohnehin die Abschnitte und Einschnitte klar darlegt, und wie es später heißt, die Einschnitte und Abschnitte des Textes und der Melodie zusammentreffen müssen; und so von manchen folgenden Regeln.

[12]) In einigen Mss. heißt es: „si perpulchrae fuerint" statt „cum plures fuerint."

[13]) Dieß „Auf- und Absteigen auf dem nämlichen Wege" besagt, daß, wenn das Aufsteigen per diazeuxin d. h. durch ♮ (h) genommen ist, das Absteigen nicht per synemmenon d. h. ♭ (b), sondern auch durch h zu geschehen hat, und so umgekehrt.

[14]) Hiebei ist nicht gefordert, daß die zweite Tonfigur die nämlichen Töne bringe, welche die erste oder vorhergehende hatte, sondern regelmäßig findet man andere Töne z. B. aGF—GDF.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

4. Item aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas.[15]) Variabuntur hae vel omnes neumae, cum alias ab eadem voce incipiant, alias de dissimilibus secundum laxationis et acuminis varias qualitates.

5. Item ad principalem vocem, id est, finalem, vel si quam affinem ejus pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant et eadem aliquando vox, quae terminat neumas omnes, vel plures distinctionis finiat, aliquando et incipiat; sicut apud Ambrosium curiosus invenire potest. —

6. Sunt vero quasi prosaici cantus, qui haec minus observant, in quibus non est curae, si aliae majores, aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.

Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus. In quibus cavendum est, ne superfluae continuenter neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum. Sicut enim Lirici poetae nunc hos nunc alios adjunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas; rationabilis vers discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est, ut sit similitudo dissimilis more perdulcis Ambrosii.[16])

7. Non autem parva similitudo est metris et cantibus. cum et neumae sint loco pedum, et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa jambico metro decurrit, et distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram, alias quasi hexametram cernas, et multa alia [ut elevatio et positio tum ipsa sibi, tum altera alteri similis vel dissimilis praeponatur, supponatur, interponatur, alias conjunctim, alias divise, alias commixtim ad hunc modum].[17])

Ferner: manchmal sollen auf eine Silbe eine oder mehrere Neumen gesetzt, manchmal ein Neuma auf mehrere Silben vertheilt werden.[15]) Eine Abwechslung kann man in diese und in alle Neumen bringen, wenn sie bald mit dem nämlichen Tone beginnen, bald mit anderen nach den verschiedenen Abstufungen der Tiefe und Höhe.

Dann sollen auf den Hauptton d. h. die Finale, oder wenn man statt ihrer eine Affinale gewählt hat, auf diese fast alle Abschnitte auslaufen, und derjenige Ton, welcher den ganzen Gesang oder doch mehrere Abschnitte schließt, soll auch manchmal Anfangston sein, wie der strebsame Schüler beim Ambrosius sehen kann.

Es gibt aber auch Gesänge, welche ich prosaische nennen möchte, eben weil sie all dieses weniger beobachten, und bei denen man sich wenig darum kümmert, ob die Glieder und Abschnitte hie und da bald größer, bald kleiner ohne Unterschied nach Art der Prosa gestaltet sind.

Ich rede aber von metrischen Gesängen, indem wir oft so singen, als würden wir Verse nach ihren Füßen skandiren, wie es geschieht, wenn wir Gedichte selbst absingen. Hiebei muß man sich jedoch hüten, daß nicht zu viele zweisilbige Neumen (oder Figuren) aufeinanderfolgen, ohne daß drei- und viersilbige dazwischentreten. Denn wie die lyrischen Dichter nun diese, dann wieder jene Versfüße aneinandergeknüpft haben, so sollen auch diejenigen, welche eine Melodie bilden, zwar mannigfaltige und verschiedene, aber doch noch in gehörigem Zahlenverhältnisse stehende Neumen verbinden; eine solche entsprechende Verschiedenheit findet aber dann statt, wenn die Abwechslung der Neumen und Abschnitte so maßvoll ist, daß die Neumen den Neumen und die Abschnitte den Abschnitten immer noch durch eine gewisse Aehnlichkeit mit Wohlklang entsprechen d. h. es sei eine mit Unähnlichkeit gemischte Aehnlichkeit vorhanden nach Art der gar lieblichen Ambrosianischen Hymnen.[16])

Es besteht überhaupt eine große Aehnlichkeit zwischen Gedichten und Melodien, insofern die Neumen als Versfüße und die Abschnitte als Verse angesehen werden können, so daß nämlich ein Neuma daktylisches, ein anderes spondäisches, wieder ein anderes jambisches Metrum aufweist, und ein Abschnitt jetzt von vier, jetzt von fünf, ein anderes Mal einer wie von sechs metrischen Füßen gebildet erscheint; und noch vieles andere (so z. B. daß das Steigen und Fallen der Töne bald sich selbst, bald eines dem andern ähnlich oder unähnlich gestaltet werde, und zwar entweder übergeordnet oder untergeordnet oder zwischengeordnet, bald verbunden, bald getrennt, bald gemischt, in folgender Weise . . .)[17])

[15]) Dieser Satz deutet wohl auf nichts anderes, als daß eine vorher erfundene Melodie einem Texte angepaßt werde.

[16]) „Nach Art des sehr lieblichen Ambrosius." Dieß will nicht sagen, wie wir es bei den ambrosianischen Gesängen beobachtet finden, sondern wie es bei den Hymnen zu sehen ist. Die Hymnen werden in älterer Zeit häufig nur „Ambrosiani" genannt.

[17]) Dieser mit [ ] eingeschlossene Passus fehlt in mehreren Codices und gibt sich als ein späteres Einschiebsel kund, da er nicht die rhythmische, sondern die tonliche Gestaltung betrifft. Die Erklärung der Ausdrücke „übergeordnet u. s. w." sieh in meiner „Choralcomposition von 9.—12. Jahrh." und in der „Cäcilia" von M. Hermesdorff, 1875 Nro. 12 oder in dessen „Micrologus Guidonis"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

8. Item, ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum et verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia obscoenitatem parit, quod tamen raro opus erit curare.[18])

9. Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae, in tranquillis rebus jucundae, in prosperis exultantes, et reliquae.

10. Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia saepe ut majori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus: adeo ut ejusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur.

11. Item ut in modum currentis equi semper in fine distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi mole ad repausandum lassae perveniant. Spissim et rare, prout oportet, notae compositae hujus saepe rei poterunt indicium dare.

12. Lisquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando superponimus hoc modo:

G DE Ga a G
Ad te levavi.

Si autem eam vis plenius proferre non liquefaciens, nihil nocet, saepe autem magis placet.

Et omnia, quae diximus, nec nimis raro, nec nimis continue facias, sed cum discretione.

Zu beachten ist ferner, daß der Abschluß der Glieder und Abschnitte mit den Schlüßen des Textes zusammenfalle, und daß nicht ein langer Ton auf eine kurze und ein kurzer auf eine lange Silbe gesetzt werde, was übelklingend wäre; doch wird es selten dieser Vorsicht bedürfen.[18])

Ferner soll der Ausdruck des Gesanges sich so dem Charakter des Stoffes anpassen, daß bei traurigen Ereignissen oder Stoffen die Neumen ernst, bei ruhigen freudig, bei glücklichen jubelnd seien, u. s. w.

Ferner setzen wir oft über die Töne (Tonbuchstaben) das schwere und scharfe Accentzeichen, weil wir öfters einige Töne mit größerem oder geringerem Nachdrucke ausgeführt wissen wollen, so daß manchmal die Wiederholung des nämlichen Tones eine Erhöbung oder Erniedrigung zu sein scheint.[19])

Dann sollen nach Art eines laufenden Pferdes die Töne immer am Ende der Abschnitte langsamer der Athmungsstelle entgegengehen, gleich als ob sie von schwerer Last ermüdet zur Ruhe gelangten. Eng oder weit aneinandergerückt, wie es nöthig ist, können oft die Tonzeichen eine Andeutung davon geben.[20])

In vielen Gesängen schmelzen aber Töne nach Art der Buchstaben zusammen, so daß man den Uebergang von einem Tone zum andern kaum bemerkt. Ueber einen solchen hinübergleitenden Ton setzen wir einen Punkt als Merkzeichen.

Wenn du aber diese Stelle ohne solches Hinübergleiten mit vollem Tone ausführen willst, so schadet es nichts, im Gegentheil, oft gefällt es mehr.[21])

Alles jedoch, was wir nun gesagt haben, mußt du nicht zu selten, aber auch nicht zu oft nach einander in Anwendung bringen, sondern mit Umsicht.

(Trier, Grach's Buchhandlung). Die nach den Schlußworten zu erwartenden Beispiele fehlen; diese tonliche Gestaltung und die Verschiedenheit der Neumen behandelt Guido im 16. Capitel seines Micrologus.

[18]) Ein solcher Verstoß, eine kurze Silbe einer lange Note zuzutheilen, kann nur stattfinden, wenn vorerst die Melodie streng rhythmisch gebildet ist und dann der Text damit verbunden wird; denn nur in diesem Falle kann von einem „langen" und „kurzen" Ton gesprochen werden.

[19]) Für den Gesang hat diese Vorschrift gar keine Bedeutung und solche Zeichen finden sich auch in den neumirten Handschriften nicht. In der Bedeutung mögen diese Zeichen etwa unserm sforzato gleichkommen.

[20]) Aribo erläutert diese Stelle so: „Während das Pferd im Laufe begriffen ist, schlagen seine Hufe rasch nach einander den Boden; wenn es aber den Lauf beendigen will, wird dieß Auftreten sparsamer. Ebenso muß man dafür sorgen, daß gegen das Ende der Abschnitte die Töne langsamer (rariores i. e. tardiores) genommen werden; deßhalb ist der ganze Abschnitt auch enger zu schreiben und zu neumiren, bis der Schluß herannaht. Gegen das Ende hin werde aber die Schrift etwas auseinandergezogen, damit dadurch der Sänger auf das Zurückhalten (unser ritardando) aufmerksam werde." (Gerb. Script. II. 216. — „Spissim et raro prout oportet compositae notae", die enge oder weite Zusammensetzung der Töne bezieht sich wegen des „proul oportet, wie es nothwendig ist" nicht auf die Schrift, sondern auf die Intervallenweite, da Johannes Cottonius (Gerb. Script. II. 254) sagt: „Sciendum autem, quod in principalibus ad finem cantum paulatim ducere laus est: in Collateralibus vero ad finem cantum praecipitare decet." Man muß wissen, daß es sehr gut ist, die authentischen Gesänge allmählig (d. h. mehr stufenweise) dem Ende zuzuführen; dagegen geziemt es sich, die plagalen gegen das Ende rasch abfallen zu lassen (d. i. mehr sprungweise).

[21]) Leider fand ich in den neumirten Manuscripten noch keinen solchen Punkt. Anstatt „maculando" wäre vielleicht besser „inculcando, zum Anzeichen" zu lesen. Cod. 19421 hat „supponimus" statt „superponimus", und in diesem wie in Cod. 14523 heißt es: „Si eam vis plenius proferre liquefaciens", wobei wahrscheinlich aus Schuld der Copisten das „non" ausgelassen wurde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vergegenwärtigen wir uns nochmal alles, was in diesem Capitel vorgetragen wurde, so werden wir darin eine den Titeln „De commoda componenda modulatione“ und „De construendo cantu“ entsprechende Anweisung finden, ein melodisches Tonstück (ohne besondere Rücksicht auf die Ausführung durch Gesang und Instrumente) nach den Regeln der Kunst anzufertigen. Wenn wir die meisten der gegebenen Vorschriften genau erwägen, so drängt sich uns die Vermuthung auf, daß sie sich nur auf reine Instrumentalmusik (wie z. B. Absatz 1. 7.) beziehen können, oder auf Gesangscompositionen, insofern vorerst eine Melodie selbstständig erfunden, und dann erst der Text der Melodie oder die Melodie dem Texte angepaßt wurde.[22]) Denn wozu sollte denn die Vorschrift dienen, eine Tonfigur auf mehrere Silben zu zertheilen, wenn über dem Texte zugleich oder auf Grundlage des Textes die Melodie erfunden wurde? Oder warum vorschreiben, daß die Glieder und Abschnitte gleich seien, und wenn sie sehr schön oder deren viele sind, dieselben auch verdoppelt d. h. auf doppelte Länge ausgedehnt werden sollen?

Die Art und Weise, Gesangstücke herzustellen, indem man schon vorhandenen textlosen Melodien Texte anpaßt, d. h. nach dem Rhythmus der Melodie Texte dichtete oder solche selbstständige Melodien erfindet und dann erst mit Text begleitet, ist historisch sicher gestellt. Notker Balbulus im Kloster St. Gallen (9. Jahrh.) dichtete zu manchen Jubilen das Alleluja des Graduale und zu solchen von den römischen Sängern Petrus und Romanus erfundenen Jubilen einen Text (Sequenzen), auch entwarf er selbst Melodien, welchen er dann Sequenztexte unterlegte, und deren Entwürfe (ohne Text) noch handschriftlich vorhanden sind.[23]) Auch in den ältesten Sequenzbüchern stehen die Melodien nicht über dem Texte, sondern neben demselben, und zwar sind dieselben Melodietöne nicht nach den für sie bestimmten Silben getrennt dargestellt, sondern die Melodie ist in zusammengesetzten (verbundenen) Neumenfiguren geschrieben, so daß der Sänger selbst diese Figuren zertrennen und die einzelnen Töne auf die Silben vertheilen mußte. Ueber den Textsilben finden sich manchmal außerdem noch stehende und liegende Strichlein, welche wahrscheinlich als Accente den Rhythmus des Textes anzudeuten hatten.[24])

Ich bin auch geneigt, die sonderbare Manier, nach den Vokalen eines Textes eine Melodie zu fabriciren und nach der Hand noch zu verbrämen, welche Guido und Johannes Cotton beschreiben und welche ersterer als etwas utilissimum usui licet hactenus inauditum preist, darauf zurückzuführen, daß man damals noch nicht gewohnt war, auf Grundlage des Textes die Melodie zu erfinden, nur der Charakter ward berücksichtigt.[25])

Daß man im Alterthume und im Mittelalter auch reine Instrumentalstücke componirte und sich an deren Vortrag ergötzte, bedarf wohl keines Beweises; Beweis genug für dieses Faktum wäre die Menge der verschiedenartigen Instrumente, welche uns die alten Schriftsteller nennen, und welche man doch nicht blos zur Begleitung des Gesanges benöthigte und benützte.

Insofern nun das 15. Capitel des Micrologus wirkliche Gesangscompositionen betrifft, drängt sich die Frage auf: Für welche Art von Gesängen sind diese Regeln und Vorschriften gegeben? für prosaische (Texte) Gesänge oder aber für metrische und rhythmische?

Hierauf gibt Guido selbst die ausreichendste Antwort. Er schreibt (Nro. 6): „Es gibt auch quasi prosaische Gesänge, welche alle die gegebenen Regeln nicht beobachten, und bei welchen man sich nicht kümmert, ob die Glieder und Abschnitte bald größer, bald kleiner unterschiedslos aneinandergereiht wer-

[22]) Man könnte vielleicht denken, daß damit den Sängern eine Anleitung für die Neumenabsätze bei tonreichen Gruppen über einer Silbe sowie für die Behandlung des Textes gegeben werde. Jedoch kann dieß nicht der Fall sein; denn die Absätze solcher größerer Tongruppen richten sich mehr nach dem melodischen Sinne und es sind oft auch die Haupttöne bestimmend, und was den Text anbelangt, so haben solche Vorschriften immer nur für den Componisten und nicht für den Sänger Bedeutung, da in sämmtlichen neumirten Gesangbüchern die Textunterlage aufs sorgfältigste behandelt ist, und man sich (mit Ausnahme der Sequenzen und hiebei nicht immer) nicht begnügte, etwa den Text z. B. Kyrie eleison. blos am Anfange des Stückes hinzusetzen und die Vertheilung der Silben dem Sänger zu überlassen, wie es im 14. und 15. Jahrhundert der Brauch war.

[23]) P. Anselm Schubiger „Sängerschule von St. Gallen“ pag. 23. 40.

[24]) Ebendaselbst pag. 41 ff. Monumenta Nro. 26. 27. 30. 35. — Gerbert, De Cantu I. p. 413, Tabula II. 2. 3.

[25]) Gerbert, Script. II. p. 19. 256.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den." Dieser prosaischen, aller proportionellen Rhythmik entbehrenden Gesänge erwähnt er blos im Gegensatz zu den rhythmischen und metrischen Gesängen, ohne sich weiters damit zu beschäftigen. Was er an Regeln und Vorschriften gibt, die Aneinanderreihung der Töne, Tongruppen und Abschnitte nach den Proportion 1:2, 2:3, 3:4, die gleiche oder ähnliche Gestaltung der Abschnitte (Cadenzen) u. s. w. hat für die prosaischen Gesänge keine unmittelbare Bedeutung und Anwendung, weil es ihnen als freien Gesängen nicht ziemt, und es auch der Text nicht zuläßt, daß sie wie nach einem Versmaß skandirt dahin schreiten. Der Componist von Prosatexten kann nicht „sicut Metricus" vorangehen (Nr. 2. 3.) und es können ihm auch die Ambrosiani hymni nicht als Vorbild dienen.

Guido's Lehre in diesem Capitel ist größtentheils eine Lehre der melodischen Rhythmik, eine Anweisung, rhythmische, d. i. schön abgemessene Melodien zu bilden. Der Rhythmus (wenn Guido dieß Wort auch nicht gebraucht, so ist doch die Sache die nämliche) zeigt sich für die Musik als Takt und rhythmischer Bau, der in der Zusammenfügung von Gliedern zu einem in sich geschlossenen Ganzen besteht. Aristides Quintilianus (1. Jahrh.) nennt ihn deßhalb „das System der in gewisser Ordnung miteinander verbundenen Zeittheile." Auch den mittelalterlichen Musikern war der Rhythmus eine geschlossene Ordnung. So erklärt Aurelianus Reomensis (9. Jahrh.): „Rhythmus . . . modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum, atque a censura dijudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina. Unde illud „Rex aeterne Domine" „Rerum creator omnium" ad instar metri jambici compositum, nullam tamen habet pedum rationem, sed tantum concentus est Rhythmus modulatione." Der Rhythmus ist eine abgemessene und wohlklingende Zusammensetzung von Worten, nicht nach metrischem Maße gemessen, sondern nach der Zahl der Silben, und er wird nur von dem Gehöre beurtheilt, wie es bei den meisten Ambrosianischen Hymnen der Fall ist. Deßhalb scheinen z. B. die Hymnen „Rex aeterne Domine" „Rerum creator omnium" zwar nach jambischem Metrum gebildet, aber sie beobachten keine metrische Silbenquantität; ihr Klingen nach diesem Versmaß beruht nur auf einer einfachen rhythmischen Zusammenordnung." Deßhalb sagt er auch ferner: „In rhythmica (musica) provisio manet, ut cum verbis modulatio apte concurrat: ne scilicet contra rationem verborum cantilena vox inepte formetur." „Bei rhythmischer Musik muß man vorsehen, daß die Melodie mit den Wörtern genau zusammentreffe, damit nämlich nicht die einem Versmaße ähnliche Gestaltung des Textes durch ungeeignete Bildung der Melodie gestört werde."[26])

Durchgeht man den ganzen Schatz der liturgischen Gesänge mit Abzug der Hymnen und Sequenzen, so wird man sehr wenige „prosaische" Stücke finden, welche eine versähnliche Gestaltung haben; nur unter den Antiphonen und Communionen gibt es einige, welche, wenn auch nicht versähnlich, doch gleichere Abschnitte und auch gleichere melodische Behandlung zeigen. Einer solchen Abzirkelung jedoch, wie sie Aribo (Gerb. Script. II, 215) mit der Melodie eines Prosatextes zur Erklärung der Vorschriften Guido's vornimmt, kann ich meinen Beifall durchaus nicht zollen, zumal solche Behandlung doch nur ein unfruchtbares Experiment ist und Aribo dieselbe nicht als die wirkliche Meinung Guido's hinstellt; er nennt sie „obscurae sententiae, dunkle Aussprüche" und setzt seiner eigenen Erklärung stets die Worte bei: „ut mihi videtur, ut arbitror" „wie mir scheint, wie ich meine." In Bezug auf Melodien mit Prosatexten bleiben sie allerdings dunkel; in Bezug auf rhythmische oder metrische Textcompositionen aber und auf reine Instrumentalstücke, bei welchen der Rhythmus und die Proportion den Takt ersetzen muß, wird man sie nicht so dunkel finden.

Prosatexte in Musik zu setzen, insbesondere für kirchliche Zwecke, bedurfte es wohl selten; auch heutzutage, wenn wir die Kirchenkompositionen ausnehmen, greift jeder Componist nach poetischen, also mehr oder minder streng rhythmischen Texten. Zur Zeit Guido's traf ohne Zweifel auch zu, was Johannes Cotton, fast sein Zeitgenosse, schreibt (Gerb. l. c. II. 253): „Weshalb es uns verwehrt sein sollte, Gesänge zu componiren, sehe ich nicht ein. Denn wenn auch jetzt

[26]) Gerb. Script. I. pag. 33. 34.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

neue Melodien und Gesänge in der Kirche nicht nothwendig sind, so können wir doch an den Rhythmen und Klageliedern der Dichter (in rhythmis et lugubribus versibus poetarum) unser Compositionstalent versuchen und üben." Und solches ist auch reichlich geschehen. Wenn man P. Anselm Schubiger's „Sängerschule von St. Gallen" durchgeht, so findet man eine außerordentlich große Anzahl musikalischer Compositionen von Ratpert, Salomon, Notker Balbulus, Tutilo u. a. angeführt, und wenn man die Sequenzen, Hymnen und die mehr prosaisch gehaltenen Tropen wegzieht, so verbleibt immer noch eine erkleckliche Zahl von Gesangstücken, welche zu Empfangsfeierlichkeiten hoher Gäste, zu andern häuslichen Festen, zu Todtenklagen und anderen Gelegenheiten bestimmt waren und benützt wurden, aber alle diese Gesänge haben metrische oder rhythmisch angelegte Texte, und kaum ein prosaischer Text ist darunter. Für solche Gesangstücke hat Guido seine Vorschriften gegeben, für diese passen sie allein, diese fordern solche Proportionen in der Aneinanderreihung der Töne und Tongruppen und solche Gleichheit der Abschnitte.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß Guido das 15. Capitel des Mikrologs als eine Belehrung zur Anfertigung von melodischen Tonstücken theils für reine Instrumentalmusik, theils für Gesang und zwar nur für Gesänge mit metrisch oder rhythmisch gebildetem Texte geschrieben hat. Wie kömmt nun der Congreß von Arezzo dazu, dieses Capitel als Grundlage für den richtigen Choralvortrag zu bezeichnen und die darin entwickelten Principien besonders zu empfehlen? Welches sind diese Prinzipien? Guido hatte weder in diesem noch in einem andern Capitel die Intention, eigentliche Belehrungen über den Vortrag des Gesanges zu schreiben; die Bemerkungen, die er hier darüber gibt, sind nur so nebenbei eingefügt und beschränken sich auf folgende Punkte: 1) daß man die Tonfiguren, Glieder und Abschnitte mehr oder weniger merklich von einander scheiden, und, was auf eine Textsilbe und ein Glied an Tönen treffe, mehr im Zusammenhange, gedrängter oder rascher ausführen müße; 2) daß gegen das Ende der Abschnitte hin der Vortrag langsamer werde (ritardando); 3) daß man das Portamento anwenden könne, aber nicht müße. Mehr spricht er direkt und bestimmt nicht aus.

Doch läßt sich noch — und hierauf scheint das Hauptaugenmerk der Resolution gerichtet zu sein — aus den Compositionsregeln ein Grundsatz für den Vortrag abstrahiren, nämlich, daß ein Unterschied zwischen langen und kurzen Silben und Tönen beobachtet werden müsse. Im Absatz 1. 6. 7. wird dem Componisten vorgeschrieben, dafür zu sorgen, daß die Melodie wie in metrischen Füßen dahinschreite, und einige Töne vor andern eine doppelt längere oder doppelt kürzere Dauer haben, die Tonfiguren bald daktylisches, bald jambisches Metrum zeigen sollen, was nichts anderes besagt, als daß lange und kurze Töne wechseln sollen. Wenn der Componist nun dazu verbunden ist, so ist gewiß der Sänger oder ausführende Musiker nicht von der Beobachtung der Längen und Kürzen dispensirt.

Der durch die Resolution geforderte „rhythmische" Vortrag will nun wohl das Wort „Rhythmus" in seiner weitesten Bedeutung nehmen und einen fließenden Vortrag mit einfacher und nicht abgemessener Länge und Kürze der Silben und Töne bezeichnen im Gegensatze zu dem Vortrage des liturgischen Gesanges in gleich langen und „gehämmerten" Tönen oder Noten, wie er bisher besonders in Italien gebräuchlich war, an dessen Stelle jener auch treten soll. Die Berufung auf das 15. Capitel des Micrologus hat nun freilich Beweiskraft genug denjenigen gegenüber, welche die unschöne Art des Vortrages in gleichlangen Noten auf Grund einer sehr alten Gewohnheit vertheidigen möchten (denn außerdem läßt sich kein vernünftiger Grund hiefür anführen); aber mir will es scheinen, daß die bloße Berufung auf dieß Capitel bezüglich des rhythmischen Vortrags doch eine große Gefahr in sich birgt.

Der Grundsatz, nach welchem der rhythmische Vortrag des Chorals geformt werden soll, befindet sich im ersten Absatz und lautet: „Opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem aut tremulam habeant . . . semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur, atque respondeant, nunc aequae aequis nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia." „Es ist nothwendig, daß die Melodie wie nach metrischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Füßen dahinschreite, und die einen Töne vor den andern eine doppelt längere oder doppelt kürzere Dauer oder ein Tremolo haben . . . Immer sollen die Tonfiguren entweder in der Zahl der Töne oder in Rücksicht auf die Dauer Proportion zeigen und sich entsprechen, jetzt gleiche den gleichen, jetzt doppelte oder dreifache den einfachen, ein anderes Mal im Verhältniß von 2:3 oder 3:4 entgegengestellt werden."

Leitet man aus dieser Vorschrift für Composition von textlosen Melodien eine Regel für den Vortrag „prosaischer" Gesangsstücke ab, so kann man mit strikter Beobachtung des Wortlautes leicht dazu kommen, einen taktähnlichen Vortrag des Chorals als Forderung Guido's zu betrachten und die Töne und Tongruppen nach den besagten Proportionen abmessen zu wollen. Hierdurch aber verfiele man auf das andere Extrem des verpönten „gehämmerten" Vortrages. Dom Pothier versuchte es in seinem Werke „Les Mélodies grégoriennes" pag. 182 ff. allerdings, in einigen Gesängen solche Proportionen aufzuweisen, und man könnte ein solches Resultat auch bei vielen andern Choralstücken zuwege bringen, aber für die Praxis ist wenig oder nichts gewonnen, höchstens daß ein manierirter Vortrag erzielt würde, der die Mühe nicht lohnt, die man darauf verwenden muß Pothier selbst mahnt schließlich, daß man den freien und den metrischen Rhythmus nicht identifizire (p. 191). Guido's Vorschrift kann darum nicht als Prinzip, sondern nur als Fingerzeig gelten.

Um dessentwillen wäre es beiweitem praktischer und nützlicher gewesen, und es würde manchem Mißverständnisse vorgebeugt, wenn der Congreß mit einfacher Hinweisung auf die Praxis zu Guido's Zeiten die besten neueren Chorallehren als Richtschnur empfohlen hätte. Derjenige Vortrag des Chorals, welcher allseitig auf dem Congresse von Arezzo als richtig, würdig und gut anerkannt wurde, geschah nach dem Lehrbuche von Dom Pothier und nach Haberl's Magister choralis, von dessen italienischer Übersetzung der hl. Vater Leo XIII. in jüngster Zeit fünfzig Exemplare an verschiedene Seminarien vertheilen ließ. Es erscheint somit überflüssig, nochmals aus den Schriften Guido's den richtigen Vortrag eruiren zu wollen, nachdem derselbe in den genannten Werken übereinstimmend mit dem, was wir aus dem Micrologus schöpfen können, gelehrt wird.[27])

Kloster Metten.

P. Atto Kornmüller.

[27]) Hr. Böckeler schreibt im „Gregoriusblatt 1882. Nr. 11" in einer Anmerkung, „daß der Cäcilienverein die wahren Principien zur Ausführung des Choralgesanges, seine Stellung in der Liturgie u. s. w. hauptsächlich von den Benediktinern von Beuron erlernt hat." Demgegenüber muß, ohne die Verdienste eines P. Benedikt Sauter und seiner hochw. Mitbrüder im Geringsten zu schmälern, oder ihren großen Einfluß auf den Eifer, der sich im Vereine für den Choral kund gibt, zu verkennen, doch constatirt werden, daß man in der Regensburger Diözese, von wo der Cäcilienverein seinen Ausgang genommen, schon vor dem Erscheinen des höchst anerkennenswerthen Buches „Choral und Liturgie", sowohl die wahren Prinzipien der Ausführung des Choralgesanges als auch seine Stellung in der Liturgie u. s. w. ganz wohl gekannt habe, dieselben praktisch durchführte und bestrebt war, dieser Erkenntniß weiteren Eingang zu verschaffen. Ich verweise als Beleg auf die Verordnung des Bischofs Valentin von Regensburg d. d. 16. April 1857 und auf die Einleitung zum Orgelbuche für das Enchiridion chorale von J. G. Mettenleiter (Regensburg, Fr. Pustet, 1857).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ein bischöfliches Wort vor 26 Jahren.

Die Red. des C.-K. theilt auf vielseitigen Wunsch den Wortlaut der Verordnung mit, durch welche der sel. Bischof Valentin die kirchenmusikalischen Verhältnisse der Diöcese Regensburg zu regeneriren unternommen. Die hier ausgesprochenen Grundsätze, welche der gegenwärtige Hochw. Bischof Ignatius v. Senestréy seit dem Jahre 1858 (am 2. Mai 1883 feierte er das 25jährige Bischofsjubiläum) unentwegt festhält, gelten auch an der Kirchen-Musik-Schule in Regensburg; statt des Enchiridion chorale jedoch sind die von Rom approbirten Choralbücher eingeführt.

Wir Valentin,
durch göttliche Erbarmung und des hl. apostol. Stuhles Gnade
Bischof von Regensburg,
entbieten dem gesammten Clerus Unseres Bisthums Gruß und Segen im Herrn.

(Die Kirchenmusik betr.)

Bereits im Jahre 1851 haben Wir unter dem 15. December[1]) Unsern Diöcesan-Clerus auf zwei Werke hingewiesen, welche vorzüglich geeignet seien, die kirchliche Musik allseitig zu heben und zu fördern. Da jetzt diese Werke so weit gediehen sind, daß der Einführung derselben von ihrer Seite nichts mehr im Wege zu stehen scheinet, so sehen Wir nunmehr Uns in den Stand gesetzt, Unserem Clerus den Weg vorzuzeichnen, auf welchem die vielfach entartete Kirchenmusik auf ihr wahres Wesen und ihre wahre Bestimmung zurückgeführt werden kann und soll. Da aber mannigfach irrthümliche Ansichten über die kirchliche Musik ziemlich allgemein herrschen, so halten Wir es für nothwendig, zuvor über die Bedeutung und die Eigenschaften der wahren kirchlichen Musik Uns etwas ausführlicher zu erklären.

I.

Wie bei der kirchlichen Kunst, so darf zumal auch bei der kirchlichen Musik das Urtheil nicht durch den individuellen Eindruck oder das unbestimmte Gefühl sich leiten lassen, sondern durch feststehende, aus dem Wesen der Sache selbst hergeleitete Grundsätze. Es müssen vor Allem die wahren über Wesen und Aufgabe der kirchlichen Musik von jeher durch die Kirche festgehaltenen Grundsätze klar, und es muß auf diese das Urtheil gebaut werden, auch wenn es mit einem verwöhnten Geschmacke und unrichtig gebildeten Gefühle in Widerspruch kommen sollte.

Die kirchliche Musik ist jene, welche bei dem Gottesdienste zur Anwendung kömmt, also die liturgische Musik. Die Liturgie trägt wesentlich einen doppelten Charakter: Sie ist der Gottesdienst der Kirche als solcher, und sie ist der Gottesdienst der theilnehmenden Gemeinde. Die gleiche Doppelbeziehung hat die kirchliche Musik.

Wie die Liturgie ihren Ursprung in dem innersten Wesen der Kirche hat, so entströmt auch die liturgische Musik dem Herzen der Kirche. Die Kirche hat Musik, weil sie ein Opfer hat, weil ihr die Feier des göttlichen Lobes obliegt. Opfer und Gebet erheben als Verkehr mit dem Höchsten das ganze Innere und Aeußere des Menschen über das Gewöhnliche, und die Sprache solchen Verkehrs wird die innigste und erhabenste, in ihren Lauten gleichsam gebundene, der Ewigkeit nahe gebrachte, wird Musik. Die Worte allein reichen nicht aus, alle Gefühle und Liebesbewegungen auszudrücken, welche die Kirche bei ihrem heiligen Dienste durchdringen; es werden die Worte zum heiligen Gesange, in dem auch die allerinnersten und sonst unaussprechlichen Empfindungen Ausdruck gewinnen und zum Himmel aufsteigen. Die Kirche würde bei Darbringung ihres Opfers und bei der Feier des Lobes Gottes in Gesang ausbrechen, auch wenn die Gemeinde daran nicht Theil nehmend gedacht würde; die kirchliche Musik steht in erster und unzertrennbarer Beziehung zum kirchlichen Gottesdienst, durch sie nahet sich der Gottesdienst der streitenden dem der triumphirenden Kirche.

An dem Opfer und Gebete der Kirche soll aber die Gemeinde den innigsten Antheil nehmen, und auch der Vermittlung dieser Theilnahme soll die kirchliche Musik die-

[1]) Verordnungen-Sammlung S. 601 ff. Mettenleiter's Enchiridion und Proske's Mus. divina.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ignatius von Henestrey, Bischof von Regensburg.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nen. Als Ausdruck des Geistes und der Gefühle der Kirche soll sie gleichen Geist und gleiche Gefühle in den Gläubigen wecken, und auch wieder Ausdruck der innigsten Theilnahme der Gläubigen sein. Die Liebesbewegungen, die im Gesange aus dem Herzen der Kirche quellen, sollen sich fortpflanzen in den Herzen der Gläubigen, und aus diesen gleichsam wiederhallen.

Aus dieser Bedeutung der kirchlichen Musik leiten sich ihre Eigenschaften ab. Vor Allem muß einleuchten, daß die liturgische Musik an den liturgischen Text gebunden sei; eine liturgische Musik ohne Text oder mit willkürlich gewähltem Text kann die Kirche nicht kennen. Durch den Text aber, der da unveränderlich von der Kirche gegeben ist, und durch die allein der Kirche mögliche richtige Auffassung und Aussprache desselben, ist auch dessen musikalischer Ausdruck nicht der Willkür oder der subjektiven und veränderlichen Auffassung des Einzelnen anheim gegeben, sondern ein bereits festgestellter, ausgesprochen von Männern, in denen der Geist der Kirche lebendig und thätig war, zumal von dem heiligen Gregorius, und autorisirt durch die Aufnahme und den beständigen Gebrauch der Kirche. Es ist dieß der gregorianische Gesang (auch cantus planus oder firmus genannt), welcher als der adäquateste Ausdruck des Geistes der Liturgie von der Zeit des heiligen Gregorius an durch alle Jahrhunderte als die eigentlich liturgische Musik von der Kirche anerkannt und mit Sorgfalt bewacht worden. „Das ist der Gesang," sagt Benedikt XIV., „welcher die Gemüther der Gläubigen zur Andacht und Frömmigkeit weckt; das ist der Gesang, welcher, wenn er gut und würdig in den Kirchen Gottes vorgetragen wird, von frommen Menschen lieber gehört, und dem sogenannten harmonischen Gesang mit Recht vorgezogen wird."[1]) Der gregorianische Gesang nämlich ist zwar der einfachste und strenge, wesenhafte und darum gleich dem liturgischen Texte unveränderliche musikalische Ausdruck dieses Textes, schließet aber eine reichere Entfaltung, eine gewisse angemessene Umkleidung nicht aus, und die Kirche hat solche Pracht und Entfaltung zugelassen in dem polyphonen oder harmonischen Kirchengesang, aber nur so weit, als dieser die im gregorianischen Gesang gegebene Grundlage nicht verrückt.[2])

Aus der Bedeutung der liturgischen Musik ergibt sich auch die weitere Eigenschaft, daß sie den liturgischen Text nicht nur in richtiger Auffassung, sondern auch verständlich wiedergebe. Es dürfen für den musikalischen Ausdruck keine Mittel und Weisen angewendet werden, welche das klare und faßliche Vernehmen des Textes hindern. Selbst eine rein polyphone Bearbeitung des liturgischen Textes, wenn sie durch vielfältiges Ineinanderwerfen und Wiederholen der Worte die Verständlichkeit des Textes hindert oder die im gregorianischen Gesang gegebene Auffassung des Textes gänzlich verändert, ist nicht mehr im Stande, die Aufgabe der kirchlichen Musik zu erfüllen. „Bei dem Kirchengesang ist vorzüglich dafür Sorge zu tragen, daß die Worte vollkommen und deutlich verstanden werden, da der Gesang in den Kirchen aufgenommen ist, um die Gemüther zu Gott zu erheben, wie der heilige Isidor[1]) lehrt. Dieß kann aber nur schwer erreicht werden, wenn man die Worte nicht hört."[2]) „Die Gesänge und Töne seien ernst, fromm, deutlich und angemessen dem Hause Gottes und dem göttlichen Lobe, so daß zugleich die Worte verstanden und die Zuhörer zur Frömmigkeit geweckt werden."[3])

Liturgische Musik im strengen Sinne ist daher nur Gesang und zwar der gregorianische oder die polyphone Bearbeitung desselben, soweit nicht dadurch dessen Wesen verändert wird. Keine Instrumental- oder andere neuere Musik kann auf den Charakter einer liturgischen Musik Anspruch machen, sollte die Kunst, welche sie entfaltet, auch noch so groß sein.[4]) Nur die würdige Anwendung der Orgel bei dem Gottesdienste ist durch die Kirche von jeher gebilliget worden, wie Benedict XIV. mit den Worten des Kardinals Bona ausspricht: „Der angemessene Gebrauch der Orgel in den Kirchen soll nicht verworfen werden, da die harmonischen Töne der Orgel das traurige Gemüth des Menschen erheitern, an die Freuden der himmlischen Stadt erinnern, die Trägen wecken, die Eifrigen erquicken, die Gerechten zur Liebe, die Sünder zur Zerknirschung rufen."[5])

[1]) Encyklika an die Bischöfe des Kirchenstaates vom 19. Februar 1749. Bullar. Magn. ed. Luxemburg. t. XII. p. 12.

[2]) Johann XXII. (c. un. Xvag. comm. (III. 1.) de vita et honest. cleric.) verbietet strenge jede Abweichung des Kirchengesanges von „der Grundlage des Antiphonarium und des Graduale".

[1]) De offic. eccl. l. I. c. 5.

[2]) Benedikt XIV. l. c. p. 19.

[3]) Das (I.) Concil von Mailand v. J. 1565.

[4]) In der päpstlichen Kapelle wird bis auf den heutigen Tag nicht einmal der Gebrauch der Orgel zugelassen. Benedict XIV. l. c. p. 12.

[5]) De divin. psalm. c. 17. Encyklika Benedikt XIV. l. c. p. 15.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

II.

Aus dem so engen Zusammenhange der kirchlichen Musik mit der Liturgie und aus ihrem Charakter als überliefertes und zu bewahrendes Eigenthum der Kirche leitet sich die Pflicht der Bischöfe ab, zu wachen, daß Ausartung und Entfremdung möglichst ferne bleibe. So sagt wieder Benedict XIV.: „Auch das gehört ohne Zweifel zu den Obliegenheiten des Bischofes, daß er die kirchliche Musik in seiner Diöcese so einrichte und ordne, daß sie die Herzen der Gläubigen zur Frömmigkeit stimme, nicht aber bloß durch eitlen Ohrenkitzel ergötze, wie dieses in Theatern geschieht.[1]) Es bezeugt auch die Geschichte, wie viele Sorgfalt die Bischöfe zu allen Zeiten und in allen Ländern aufgewendet haben, um einerseits die Reinheit der Grundlage aller kirchlichen Musik, des gregorianischen Gesanges, immer wieder herzustellen, andrerseits die allgemeine Einheit auf diesem Grunde zu erhalten und jede Willkür und Verweltlichung rechtzeitig auszuschließen. Waren sie auch nicht im Stande, dem mit der immer größeren Verweltlichung der christlichen Völker zusammenhängenden Verfalle der kirchlichen Kunst und insbesondere der kirchlichen Musik Einhalt zu thun, so haben sie doch zu allen Zeiten ihre Stimme erhoben, wie unzählige Concilien, vorzüglich seit der Kirchenversammlung zu Trient bezeugen, und es gelang wenigstens, den Schatz kirchlicher Musik durch alle Stürme für bessere Zeiten zu retten, im gregorianischen Gesang, wie in der päpstlichen Kapelle so an andern Orten, der Ausartung der Welt zu allen Zeiten ein Muster auch in der Kirchenmusik vorzuhalten, und dadurch immer wieder einzelne Männer zu wecken, die mit Verachtung weltlicher, gleich der Mode wechselnder Weisen sich an die Quelle und an die in der Kirche überlieferte Norm hielten und so Werke schufen von bleibendem und durch die Kirche anerkanntem Werthe. Besonders hat sich eine dem Geiste der Kirche entfremdete und mit der Liturgie nicht übereinstimmende Musik in die Kirchen zu den heiligsten Akten entweihend eingedrängt seit der Zeit, da eine gewisse äußere Fertigkeit in der Musik die Welt für sich gewonnen, und weltlich gesinnte Gläubige solche eben darum auch in der Kirche suchten und für nothwendig erachteten, seit der Zeit, da der Maßstab zur Beurtheilung kirchlicher Musik nicht mehr in dem Geiste der kirchlichen Feier, sondern in dem Genie und dem Namen verschiedener Compositeure und in dem durch die weltliche Musik verderbten Eindrucke der Einzelnen gesucht und angenommen ward. Es schreibt Cardinal Bona: „Schon von den Alten ist bemerkt worden, daß die Musik immer zum Schlechteren sich ändere und mit der Musik die Sitte. Daher empfehlen Alle, welche über Musik schreiben, die alte Musik. Wie kläglich ist der Zustand unserer gegenwärtigen Kirchenmusik! Unsere Zeit verschmäht den ernsten und festen Gesang und liebt hüpfende und entnervende Weisen. Wie unähnlich ist unser Kirchengesang dem gregorianischen Gesang!“[1]) Und Benedikt XIV. führt an: „Augustinus weinte, von Gefühlen der Frömmigkeit durchdrungen, wenn er in den Kirchen die heiligen Gesänge hörte, und die Worte wohl verstand, die gesungen wurden. Vielleicht würde er auch jetzt weinen, wenn er die Gesänge in manchen Kirchen hörte, aber nicht aus frommem Gefühle, sondern aus Schmerz, weil er wohl einen Gesang vernähme, aber die Worte nicht verstünde.“[2]) Seitdem daher das kirchliche Leben nach seinen verschiedenen Verzweigungen mit neuem Eifer gepflegt wird, wird es allenthalben als dringendes Bedürfniß anerkannt, solche Pflege auch der kirchlichen Musik zuzuwenden. Wir wollen hier nicht die verschiedenen Bischöfe benennen, welche bereits zur Verbesserung der Kirchenmusik in ihren Diöcesen Schritte gethan, sondern nur erinnern an die Verordnung des päpstlichen Generalvikariats vom 16. August 1842 und vom 18. November 1856, sowie an das aufmunternde Schreiben, welches der heilige Vater selbst in dieser Sache unter dem 24. November 1856 an den Bischof von Arras gerichtet hat. Und wenn Wir es zur Ehre Gottes unternehmen, die Förderung wahrer kirchlicher Musik als eines Zweiges der kirchlichen Kunst und eines Bestandtheiles der Liturgie Unserem geliebten Diöcesan-Clerus zu empfehlen, so zweifeln Wir nicht, daß Unsere Worte denselben freudigen Anklang finden werden, welchen Unsere Ansprachen über die kirchliche Kunst so wie über die kirchlichen Rubriken gefunden.

III.

Aus dem bisher Gesagten wird erhellen, daß eine wahre Verbesserung der Kirchenmusik nur möglich sei auf dem Wege der Rückkehr zum gregorianischen Gesang, sei es in seiner einfachen Gestalt, sei es in der von der Kirche gutgeheißenen harmonischen Bearbeitung. (Folgt die Empfehlung des

[1]) De synod. dioec. l. XI. c. 7. n. 1.

[1]) De divin. psalm. c. 17.

[2]) L. c. p. 10.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

J. G. Mettenleiter'schen Enchiridion und der Dr. Proske'schen Mus. div.)

IV.

Vor Allem ist es nun nothwendig, daß die wahrhaft liturgische Musik wieder verstanden, geliebt und gepflegt werde.

Zum Verständniß des gregorianischen Gesanges glauben Wir oben den Schlüssel dargeboten zu haben. Sein Verständniß ist bedingt durch ein genaues Verständniß der Liturgie. Er ist der stete Begleiter des liturgischen Lebens der Kirche. Er begleitet die Kirche bei dem heiligen Opfer, er begleitet sie während der ganzen Tagesfeier, er begleitet sie durch alle Zeiten und Feste und liturgischen Handlungen des Jahres, und überall drücket er die Gedanken und Empfindungen aus, welche eben die Kirche bewegen. Der Choralgesang allein ist es, welcher das gottesdienstliche Leben der Kirche vollständig und nach allen seinen Verzweigungen umfaßt. Man nehme alle Kirchencompositionen aller Meister aller Länder und Zeiten zusammen, die im neueren Style geschrieben sind, und versuche damit, nur Ein Kirchenjahr hindurch den kirchlichen Gottesdienst nach dem Charakter des kirchlichen Tages zu besetzen, und es wird nicht gelingen. Die kirchliche Musik hat hingegen diese Abwechselung für jeden kleinsten Theil der Messe und der Vesper des ganzen Jahres und für die übrigen Theile des liturgischen Tages, und zwar nicht bloß im gregorianischen, sondern auch im polyphonen Gesang. Der liturgische Kirchengesang kann also nicht einförmig genannt werden. Zwar bleibt sein Grundcharakter, der heilige Ernst und die gemessene Würde, stets derselbe, wie auch Tag für Tag das gleiche Opfer am Altare gefeiert wird, vor dem selbst Engel zitternd stehen trotz allen Jubels der anzubetenden Geheimnisse. Aber dieses Eine Opfer ist dem, der Tag für Tag, Fest für Fest, auf den Inhalt, den Geist, die Bedeutung der Liturgie schaut, auch ein stets wechselndes. Die Kirche trägt bei dem heiligen Opfer immer das nämliche Opfergewand, aber die größere und geringere Pracht und die Art der Farbe zeigt dem Aufmerksamen genug den Wechsel bei der Feier des Opfers. So trägt der kirchliche Gesang täglich einen andern Charakter. Schon dadurch ist die Abwechslung gegeben, daß er den liturgischen Text des treffenden Tages behandelt. Und dann liegt diese Abwechslung auch in der Behandlung dieses Textes, in der dem Gefühle der Kirche bei Lesung des Textes an diesem oder jenem Tage entsprechenden Bewegung, in der Melodie und in der geeigneten Wahl der kirchlichen Töne; bei dem polyphonen Gesang überdieß in der reicheren Behandlung jener Melodie und der glänzenderen Entfaltung einer prachtvollen Harmonie. Daher kann man auch nicht sagen, der Choralgesang sei zu ernst; er drückt stets jene Stimmung aus, welche die Kirche gerade an diesem Tage und bei dieser Feier beseelt, und welche sie in das Gemüth der Gläubigen übertragen will.

Wer sohin den liturgischen Gesang der Kirche kennt und versteht, wird ihn auch lieben, wie die Liturgie selbst Jeden, der in ihre Bedeutung eingedrungen, mit heiliger Begeisterung erfüllt. Wer sollte auch das nicht lieben, was dem Herzen der Kirche entstammt, was von den größten Päpsten und Heiligen gepflegt, durch so viele Jahrhunderte mit der Liturgie unveränderlich verbunden, auf so vielen Concilien empfohlen, jetzt noch, nach mehr denn tausend Jahren im Mittelpunkte der Kirche festgehalten ist? Wer also gegen den Choralgesang einwendet, daß er nicht gefalle, kömmt in Widerspruch mit der Anschauung der Kirche, welche daran als der wahrhaft liturgischen Musik durch alle Jahrhunderte festgehalten. Und sollte er wirklich nicht gefallen, so wird ein zeitgemäßes Hinweisen auf das Alter, auf die Katholicität, die Bedeutung, die Angemessenheit solcher Musik hinreichend sein, sie gefallen zu machen, weil sie dann richtig beurtheilt wird; ein allmäliges Einführen in das kirchliche Leben, in das Verständniß der Liturgie wird auch größere Liebe, weil Verständniß, dieser Musik mit sich bringen. Allerdings muß der Choralgesang, wenn er gefallen soll, richtig gegeben und gut ausgeführt sein.

Daher ist es nothwendig, daß der Choralgesang wieder sorgfältig und mit anhaltendem Eifer gepflegt werde. Nur durch solche Pflege wird es möglich, daß der kirchliche Gesang in der seinem Geiste und seiner Bedeutung entsprechenden Weise vorgetragen werde. Hier erheben sich denn gegen die Wiedereinführung des Choralgesanges Einwendungen, die Wir nicht unangedeutet lassen dürfen. Vielfach glaubt man, diese Musik sei nicht ausführbar, weil zu schwierig, zu anstrengend, zu wenig ergiebig. Allerdings lehrt auch da die Erfahrung, daß aller Anfang schwer; aber würde man so viele Mühe auf diese Musik verwenden, wie auf die bisherige, so dürfte die Schwierigkeit gering werden. Und ist es wohl wirklich schwerer, Sänger zu bilden, als die zum kleinsten Orchester nothwendigen nur etwas guten Musiker neben den doch auch noch erforderlichen Sängern? Auch manche Schwierigkeiten anderer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Art wird eine bescheidene, nicht stürmisch dareingehende Energie allgemach überwinden. Daß der Choralgesang mit Anstrengung verbunden, läßt sich wohl nicht läugnen, aber wird nicht auch bei der gegenwärtigen Kirchenmusik über Anstrengung geklagt? Zwar unterstützen den Choralgesang nicht Instrumente, aber es übertäuben ihn auch keine, wenn er gehört werden soll, und fordern also keine übermässige Anstrengung; die Stimme bewegt sich in keinen anstrengenden Figuren, noch in heftigen Intervallen, noch in so bedeutendem Umfange wie in der neueren Musik. Was dann das Ausgeben des Choralgesanges anbelangt, so erregt er allerdings keinen gewaltigen Lärm, der auch für das Haus Gottes sich nicht geziemt; allein acht reine, volle Stimmen, ja die Hälfte, erfüllen weit würdiger und nachhaltender den Raum des Tempels mit den Schwingungen ihrer Töne als die gewöhnlichen Instrumente.

Noch glauben Wir auch dieses erwähnen zu sollen, daß durch die Pflege des Choralgesanges ein wahrer Fortschritt in der kirchlichen Musik nicht ausgeschlossen sei. Die Kirche hat von Jahrhundert zu Jahrhundert den Reichthum ihrer Musik vermehrt, so daß nun jeder Tag mit seiner ihm eigenen Musik den ununterbrochenen Gesang des Himmels mitfeiern könnte; sie hat ihren polyphonen Gesang, und auch hier den gleichen Reichthum und eine Vollendung der Form, die selbst seine größten Gegner nicht läugnen wollen. Wie in jeder Wissenschaft und jeder Kunst, so ist auch in ihrer Musik die Kirche nicht gegen den Fortschritt, aber sie will den wahren Fortschritt, will nicht dem beliebigen Wege des Nächsten Besten, vielleicht selbst der Ungläubigen folgen. Mögen vom Geiste der Kirche beseelte Männer da anknüpfen, wo Geringschätzung des Kirchlichen den Faden abgerissen, und auf dem gegebenen Boden da weiter gehen, wo eine entartete Tochter die Mutter verlassen, dann wird es sich wie in jedem Zweige der Kunst so auch hier zeigen, daß die Kirche allein wahrhaft den Fortschritt begünstige, und nur gegen den scheinbaren und trügerischen Fortschritt, der Rückschritt ist, sich wehre.

V.

Auf daß die Kirchenmusik, was Unsere Diöcese anbelangt, wieder zu ihrer hohen Bestimmung zurückkehren möge, müssen Wir

1. vor Allem alle Kirchenvorstände aufmerksam machen, darüber zu wachen, daß fernerhin nicht mehr Ungeziemendes und den Gottesdienst Entweihendes auf ihren Kirchenchören sich eindränge, Nichts, was nicht geeignet wäre, „die Herzen der Gläubigen zur Rührung und zum Lobe und zur Liebe Gottes zu stimmen.“ [1])
2. Für jede Kirche, in welcher regelmässiger pfarrlicher Gottesdienst gehalten wird, soll wenigstens Ein Exemplar des Enchiridion chorale sammt dem Orgelhefte auf Kosten des Kirchenvermögens angekauft und in das Kirchen-Inventar eingezeichnet werden, und man soll fernerhin bei dem kirchlichen Gottesdienste eines anderen als dieses, von Uns approbirten Choralbuches sich nicht mehr bedienen. Da für Städte, Märkte und größere Orte, wo mehrere Sänger sich vorfinden oder gebildet werden können, der polyphone Gesang keineswegs allzu schwierig ist, so gestatten Wir, daß für solche Kirchen auch das Werk: Musica divina auf Kosten des Kirchenvermögens beigeschafft werde.
3. Die Kirchenvorstände sollen die Chordirektoren, Lehrer und Gehilfen öfter ermuntern, den gregorianischen Gesang und dessen Begleitung wohl zu studieren und zu üben, damit sie den Choralgesang in dem Geiste, der aus ihm weht, mit Andacht und Würde, aber auch ohne schleppend zu werden, vortragen lernen.
4. Da es nicht leicht möglich sein wird, in dem kirchlichen Gesange Gediegenes zu leisten, wenn nicht nach und nach wieder eigene Chöre hiefür herangezogen werden, so sollen die Kirchenvorsteher darauf sehen, daß vorzüglich Knaben im guten Vortrage des gregorianischen Gesanges früh und vielfältig eingeübt werden, wie dieses selbst das größere Ritual der Diöcese Regensburg vorschreibt. [2]) Es hat die Erfahrung gezeigt, daß dieß bei einiger Mühe an den meisten Orten nicht gar schwierig sei. Erscheint der Pfarrer selbst oft bei solchen Uebungen, ermunternd und belohnend, so wird es an erfreulichem Erfolge nicht fehlen.
5. Eine schöne Gelegenheit zur Förderung der Kenntniß und Uebung des kirchlichen Gesanges und Orgelspieles geben die Lehrerconferenzen. Es sollten bei denselben

[1]) Const. dioec. Ratisb. P. II. c. II. §. I. n. 4.

[2]) „Ludimagistri, quantum fieri poterit, quotidie pueros in cantu Gregoriano instituant; ad minimum autem omnibus sabbathinis et profestis diebus.“ p. 623.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

unter Beurtheilung und Leitung eines zuverlässigen Mannes oder Eines der Lehrer selbst Uebungen und Proben hierin vorgenommen werden.

6. Vornehmlich sollen die Mitglieder des Kunstvereines die Wiederbelebung und Förderung der wahrhaft kirchlichen Musik sich angelegen sein lassen, da dieses zu den Aufgaben des Vereines gehört.

7. Zu besonderen Zeiten und kirchlichen Feierlichkeiten soll der Choralgesang, wo möglich, ausschließlich angewendet werden, nämlich in der Advent- und Fastenzeit und bei dem ganzen Officium der großen Woche.[1])

8. Uebrigens ist es Unser sehnlichster Wunsch, daß die Pfarrer und Kirchenvorsteher auch bei andern Gelegenheiten und Zeiten den streng liturgischen Gesang zu fördern und so zur Ehre Gottes und zur Verherrlichung seines Hauses und seines Dienstes beizutragen sich bemühen. Namentlich sollten sie da, wo größere musikalische Kräfte vorhanden sind oder sich sammeln, darauf sehen, daß auch polyphone Tonwerke gut geübt und ausgeführt werden.

VI.

Muß auch die Einführung des liturgischen Gesanges als das Ziel festgehalten werden, welches die Verbesserung der Kirchenmusik im Auge zu behalten hat, so können Wir doch nicht gemeint sein, alle neuere und Instrumentalmusik aus allen Kirchen entfernen zu wollen. Es ist gewiß der sicherste Weg, wenn Wir hier jenen Anschauungen folgen, die von dem Mittelpunkte der Kirche selbst ausgehen. In Berücksichtigung der großen Schwierigkeiten, welche der Entfernung der Instrumente aus den Kirchen, in welchen ihr Gebrauch einmal eingeführt ist, entgegenstehen, hält es Benedikt XIV. für das Gerathenste, einen Mittelweg einzuschlagen und weder alle Instrumente zu gestatten, noch alle zu verwerfen.[2]) Diesem großen Papste zufolge sollen in den Kirchen nur solche Instrumente zugelassen werden, „welche dienen, die Stimmen der Singenden zu verstärken und zu halten.“[3]) Hinsichtlich dieser Instrumente, sagt er, „wollen wir erinnert haben, daß sie nur angewendet werden dürfen, um dem Gesange gewissermassen neue Kraft zu geben, so daß der Sinn der gesungenen Worte mehr und mehr in die Gemüther der Hörer eindringe und die Herzen der Gläubigen zur Betrachtung himmlischer Dinge und zur Liebe gegen Gott und das Göttliche geweckt werden. Wenn aber die Instrumente immer ertönen und nur bisweilen, wie es jetzt zu geschehen pflegt, etwas pausiren, damit man die Modulation und die wirbelnde Erhebung der Stimme vernehme, außerdem aber die Stimme der Sänger und den Schall der Worte unterdrücken und übertäuben, so ist eine solche Anwendung der Instrumente vergeblich und unnütz, ja verboten und untersagt.“[4]) In gleichem Sinne spricht sich eine auf ausdrücklichen Befehl Sr. Heiligkeit des Papstes erlassene Verordnung des Kardinal-Vikars Patrizi zu Rom vom 20. Nov. 1856 aus: „Die Musikdirektoren sollen jederzeit beherzigen, daß die Instrumentalmusik in den Kirchen eigentlich nur geduldet wird und nur dazu dienen soll, den Gesang zu unterstützen und zu beleben, nicht aber ihn zu beherrschen, noch viel weniger ihn zu übertönen, unterzuordnen und als Nebensache zu behandeln.“ Es will auch diese Verordnung die Instrumentalmusik nur gestatten „vorbehaltlich einer bei jeder Veranlassung nachzusuchenden und empfangenen schriftlichen Erlaubniß.“ Der gregorianische Gesang muß für alle Zeiten Quelle und Grundlage der kirchlichen Musik bleiben, und gibt daher auch allein den Maßstab für richtige Beurtheilung derselben. Eine Musik ist um so weniger geeignet zum kirchlichen Gebrauche, je mehr sie sich von seinem Inhalt nnd Charakter entfernt und jener Weise sich nähert, die auch bei den Festlichkeiten und Vergnügungen der Welt im Gebrauche ist. Demnach darf

1. in den Kirchen nur solche neuere Musik zugelassen werden, welche wenigstens durch einen ernsteren vor der weltlichen Musik sich so weit eben möglich auszeichnenden Charakter sich empfiehlt, und bei welcher die Instrumente nur zur Kräftigung des Gesanges dienen.

---

[1]) Caerem. Episc. l. I. c. 28. n. 13.

[2]) De synod. dioeces. l. XI. c. VII. n. 6.

[3]) „Fraternitas tua, si in tuis ecclesiis instrumentorum usus introductus est, cum organo musico nullum aliud instrumentum permittat, nisi barbiton tetracordon majus, tetracordum minus, monaulon pneumaticum, fidiculas, lyras tetracordes: haec enim instrumenta inserviunt ad corroborandas sustinendasque cantantium voces. Vetabit autem tympana, cornua venatoria, tubas, tibias decumanas, fistulas, psalteria symphonica, cheles aliaque id genus, quae musicam theatralem efficiunt. Encycl. d. 19. Febr. 1749. p. 21. Für unsere Zeit sind die hier angeführten Instrumente wohl nur beispielsweise zu nehmen.

[4]) Ibid p. 21.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

2. Weder der Gesang noch die begleitende Musik darf etwas Theatralisches haben, oder an profane Weisen anklingen.[1])

3. Blosse Instrumentalmusik ohne Gesang darf bei gottesdienstlichen Handlungen nicht stattfinden; nur wenn solche Symphonien nicht einen Theil des Gottesdienstes ausmachen, wenn sie ernst sind und geeignet, die Andacht zu wecken, können sie hie und da angewendet werden.

   Vorspiele und Zwischenspiele der Organisten, die allzu weltlich, gekünstelt und mehr zerstreuend als vorbereitend und in der durch den heiligen Gesang hervorgebrachten Stimmung befestigend sind, können nicht zulässig sein. Namentlich soll während der heiligen Wandlung jedes Instrument, auch die Orgel, schweigen.[2])

   Militärische Aufzüge mit Pauken und Trompeten eignen sich nicht für das Haus Gottes; auch bei Prozessionen außer der Kirche ist es besser, wenn lautes Gebet und Gesänge, besonders Hymnen und Litaneien an deren Stelle treten. Nicht der Lärm der Instrumente, sondern die Andacht und Ehrfurcht der Betenden erhöht wahrhaft jede Feier.

4. Bei dem Opfer der heiligen Messe sowie bei jeder anderen Feier öffentlichen Gottesdienstes dürfen nur der treffende liturgische Text oder wenigstens mit der Liturgie im Einklange stehende, der heiligen Schrift, den liturgischen Büchern oder den Schriften der heiligen Väter entnommene und kirchlich approbirte Texte angewendet werden.[3])

   Kirchliche Gesänge in der Landessprache sollen nur bei geringeren Feierlicheiten, bei Volksandachten, bei Prozessionen, Bittgängen, Abendandachten (nicht aber bei dem Hochamte und der feierlichen Vesper) zur Anwendung kommen, auch bei der heiligen Messe, wenn diese still gelesen wird; nur soll in letzterem Falle der stillen Andacht des Einzelnen gleichfalls Raum gegeben werden. Es dürfen aber in der Kirche nur solche Lieder gesungen werden, welche nach Text und Melodie dem katholischen Geiste entsprechen, die Gemüther zur Andacht stimmen und kirchliche Approbation für sich haben. Und in dieser Auffassung verdienet der kirchliche Volksgesang als besonders erbaulich in möglicher Weise gefördert zu werden.

5. So oft an Kirchen, in denen Instrumentalmusik herkömmlich ist, für irgend ein Fest oder eine kirchliche Feier passende, der Liturgie nach Text und Charakter entsprechende Tonwerke nicht vorhanden sind, soll man mit dem einfachen, und für alle Feste und Tage durch die Kirche angeordneten gregorianischen Gesang sich begnügen. Namentlich müssen Wir wünschen, daß in Kirchen, in welchen aus Mangel an tauglichen Musikern der Gottesdienst öfter durch abenteuerliche Orchester entweiht zu werden, oder in welchen der Schullehrer allein den Chor zu versehen pflegt, der gregorianische Gesang eingeführt werde.

6. Statt der an die Stelle der kirchlichen Vespern oft ohne alle Rücksicht auf die treffenden Tages-Antiphonen, Psalmen und Psalmtöne aufgeführten figurirten Vespern soll der von der Kirche vorgeschriebene Gesang beachtet werden. Abgesehen von der nothwendigen Angemessenheit werden solche von einigen Stimmen unter Begleitung eines bescheidenen Organisten vorgetragenen Psalmen mit ihren Antiphonen, dem treffenden Hymnus u. s. f. weit mehr erbauen, als die nicht selten wahrhaft ärgerlichen sogenannten musikalischen Vespern und figurirten Litaneien.

7. Die Auswahl und Anschaffung der bei dem Gottesdienste zu gebrauchenden Tonwerke dürfen die Kirchenvorstände nicht dem Schullehrer oder Chordirigenten allein überlassen. Da aber viele Kirchenvorstände jene Sachkenntniß nicht haben können, welche zu einer richtigen Auswahl erforderlich ist, so sollen sie auch hierin den kirchlichen Kunstverein zu Rathe ziehen. Und damit nach und nach alle unwürdige Kir-

[1]) „Sed et illud maxime cavendum erit, ne ipsius musices sonus quid theatrale aut impudicos armorum bellorumque classicos modulos referens in Dei laudibus decantandis imitetur.“ Concil v. Toledo v. J. 1566. Benedikt XIV. l. c. p. 16. „Die in den Kirchen auszuführende Musik muß sich von der profanen und theatralischen nicht allein in den Melodien, sondern auch in der Haltung unterscheiden, darum werden alle diejenigen Motive untersagt, welche nicht im religiösen Sinne durch die Worte selbst eingeflößt sind, oder gar an die Bühne erinnern.“ Erlaß des Kardinalvikars Patrizi v. 20. Nov. 1856.

[2]) „Ad elevationem sacratissimae hostiae altum sit silentium organo et musica cessante, praeter signum cum majore vel alia campana datum, ut tam domi quam foris detecto capite vel in genua procumbens populus oret.“ Decret. synod. Ratisb. a 1650. Verordnungen-Sammlung S. 53.

[3]) Benedikt XIV. l. c. p. 17. seq. Hier sind die betreffenden Verordnungen Johann XXII., Alexander VII. und Innocenz XI. erklärt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

chenmusik aus den Kirchen Unserer Diöcese entfernt werde, so sollen die Herrn Pfarrvorstände in Einem der nächsten Jahresberichte Uns zur Anzeige bringen, von welchen Autoren Instrumentalmusikwerke in den ihnen untergebenen Kirchen zur Aufführung kommen. Wir werden sodann das Urtheil bewährter sachverständiger Männer erholen, und nach diesem die Entscheidung, welche Tonwerke zulässig seien, den Pfarrvorständen bekannt geben.

VII.

Noch fühlen Wir Uns gedrungen, Folgendes zu erinnern:

1. Was oben schon angedeutet worden, müssen Wir hier ausdrücklich wiederholen: Bei dem Choralgesang liegt Alles daran, daß er gut, würdig und entsprechend vorgetragen werde. Nicht entsprechender Vortrag verunstaltet ihn, und macht, daß er den Ohren der Hörenden lästig fällt.
2. Besonders sollen auch die Priester in jeder Weise sich bestreben, den ihnen zustehenden Theil des liturgischen Gesanges genau nach der kirchlichen Anordnung, würdig, mit Andacht und innerem Verständniß und zur Erbauung der Gläubigen vorzutragen.
3. Nie darf bei der kirchlichen Musik der liturgische Text verändert oder verstümmelt, und Abkürzungen desselben sollen möglichst vermieden werden.
4. Die Kirchenvorstände sollen allen Ernstes darauf sehen, daß die Musiker während der heiligen Handlungen ein Benehmen und eine Haltung beobachten, wie es sich geziemet für die Heiligkeit des Hauses Gottes und die Erhabenheit der Handlung, bei welcher sie mitwirken.
5. In den pfarrlichen Jahresberichten soll von nun an auch angegeben werden, wie die kirchliche Musik in den Kirchen der Pfarrei bestellt sei, und was für Herstellung einer guten kirchlichen Musik und namentlich für Wiedereinführung des liturgischen Gesanges geschehe.
6. Von diesem Unserem Erlasse legen Wir jedem Abnehmer des Verordnungsblattes besondere Abdrücke bei, damit dieselben den Chordirigenten und Schullehrern zur Belehrung übergeben werden.

Dieses nun wollten Wir Unseren geliebten Mitarbeitern in einer Angelegenheit an das Herz legen, welche die Ehre Gottes und seines Hauses und der unbefleckten Braut seines Sohnes so nahe berührt. Mögen Unsere Worte überall bereitwillige Herzen finden, möge überall ein ernstlicher Anfang gemacht werden, das Unwürdige aus dem Hause Gottes zu entfernen, das aber einzuführen, was die Kirche als würdig erkennet für den Dienst des Allerhöchsten! Das Haus des Herrn soll ein Bethaus sein und bleiben!

Regensburg am 16. April 1857.

† **Valentin**, Bischof.

Andr. Paintner,
bischöflicher Secretär.

An den gesammten Clerus des Bisthums Regensburg.

Der Congreß von Arezzo (11.—16. Sept. 1882) und das Decret der S. R. C. vom 26. April 1883.

Der Cäcilienkalender hat seit seinem Bestehen noch nie der authentischen, römischen Choral-Bücher ausdrücklich Erwähnung gethan. Wenn in folgenden Zeilen unter obigem Titel dieses Thema besprochen wird, so ist der Zweck, einige Berichtigungen, Erläuterungen und Bemerkungen, welche in dieser seit 14 Jahren schwebenden, nun aber definitiv entschiedenen Angelegenheit nothwendig geworden sind, im Zusammenhang aneinander zu reihen.

An erster Stelle muß als wichtigstes Actenstück das Decret der S. R. C. mitgetheilt werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Decretum.

Romanorum Pontificum sollicitudo, quemadmodum in reliquis quae ad Sacram Liturgiam pertinent, in eo etiam excelluit, quod ecclesiasticorum concentuum, maxime vero Gregoriani cantus, decori atque uniformitati semper consuluerit. Quocirca, cum juxta vota Sanctae Tridentinae Synodi, Pius IV. Pontifex Maximus aliquot S. R. E. Cardinales reformationi liturgici cantus praefecisset, omnem hic curam adhibuere, ut cantus ejusmodi ad aptiorem simplicioremque formam reduceretur, et ita ab omnibus divinae psalmodiae operam dantibus recipi adoptarique facile posset. Qua in re perficienda plurimum illos juvit solers industria atque eximia peritia Magistri Joannis Petri-Aloysii Praenestini, qui, juxta recensitas prudentissimas normas, ita Romani Gradualis emendationem perfecit, ut simul proprios, ac genuinos Gregoriani cantus characteres in eo conservaret. Graduale Romanum ita emendatum atque reductum deinceps Paulus V. Pontifex Maximus typis Mediceis Romae imprimi jussit, et Apostolicis Litteris in forma Brevis approbavit. Quo ex tempore in Pontificia Capella, atque in Patriarchalibus aliisque insignioribus Urbis Ecclesiis adhiberi illud coepit. Petri-Aloisii Prænestini aliquot discipuli coeptum ab eo opus, jubentibus Romanis Pontificibus, prosecuti erant. Aetate vero nostra, cum sa. me. Pius IX. Pontifex Maximus Romanam liturgiam in omnibus fere Ecclesiis feliciter adoptatam cerneret, etiam in votis habuit quoad cantum liturgicum uniformitatem inducere. Idcirco per Sacram Rituum Congregationem peculiarem instituit Commissionem virorum ecclesiastici cantus apprime peritorum, qui sub ejusdem ductu, auspiciis et auctoritate Graduale Editionis Mediceae Pauli V. iterum evulgarent, ceterasque partes, quae deerant ejusdem cantus, ad normam Gradualis perficerent. Huic voluntati obsecuta Sacra Rituum Congregatio, editis per praefatam Commissionem circularibus litteris die 2. Januarii anni 1868, nomine Summi Pontificis invitavit typographos librorum liturgicorum editores tam nostrates, quam exteros, qui vellent perhonorifico atque saluberrimo huic operi, sub directione Commissionis et auspiciis Sacrae Congregationis, manus admovere. At cum illud gravissimum esse omnes agnoscerent, magnasque expensas, diligentiamque plurimam requirere, unus Eques Fridericus

Die Fürsorge der Päpste bethätigte sich, wie in Allem, was die heilige Liturgie betrifft, so auch darin, daß sie für die Würde und Gleichförmigkeit der Kirchenmusik, ganz besonders aber des gregorianischen Gesanges immer eingetreten ist. Als daher Papst Pius IV. gemäß den Beschlüssen des hl. Concils von Trient einige Cardinäle der heiligen römischen Kirche mit der Reform des liturgischen Gesanges beauftragte, wendeten diese alle Mühe auf, denselben möglichst zu vereinfachen und so zu gestalten, daß er von allen Beflissenen des Kirchengesanges leicht angenommen und durchgeführt werden könnte. Bei dieser Aufgabe leistete ihnen hervorragende Dienste der unermüdliche und erfahrene Meister Giovanni Pierluigi von Palestrina, welcher gemäß den festgestellten überaus weisen Normen die Verbesserung des römischen Graduale so durchführte, daß er zugleich den eigenthümlichen und wahren Charakter des gregorianischen Gesanges in demselben bewahrte. Das verbesserte römische Graduale ließ dann Papst Paul V. mit den medicäischen Typen in Rom drucken und approbirte dasselbe durch ein apostolisches Breve, und seit jener Zeit wurde es in der päpstlichen Kapelle, sowie in den Patriarchalbasiliken und anderen hervorragenden Kirchen Roms in Gebrauch genommen. Das von Pierluigi aus Palästrina begonnene Werk hatten auf Geheiß der römischen Päpste einige seiner Schüler fortgeführt. In unserer Zeit aber, als Papst Pius IX. hochseligen Andenkens die Annahme der römischen Liturgie in fast allen Diöcesen glücklich durchführen sah, richtete er sein Augenmerk auch darauf, in Betreff des liturgischen Gesanges Gleichförmigkeit herbeizuführen. Zu diesem Behufe ließ er durch die Congregation der heiligen Riten eine specielle Commission von hervorragenden Kennern des Kirchengesanges einsetzen, um unter der Leitung, der Obhut und mit der Autorität der ersteren das Graduale der medicäischen Ausgabe von Paul V. von Neuem herauszugeben und die bisher noch fehlenden Theile desselben Gesanges dem Graduale gemäß herzustellen. Diesem Befehle gehorchend, erließ die heilige Congregation der Riten durch die vorerwähnte Commission unterm 2. Jänner 1868 ein Rundschreiben, worin sie im Namen des Papstes die Verleger liturgischer Bücher, sowohl einheimische wie ausländische, einlud, unter der Leitung der Commission selbst und unter der Obhut der Congregation an dieses höchst ehrenvolle und heilsame Unternehmen Hand anzulegen. Da aber Alle die außerordentliche Schwierigkeit des Unterneh-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Pustet Ratisbonensis Summi Pontificis atque Sacrorum Rituum Congregationis Typographus, arduo se huic operi accinxit, ac feliciter, Graduale quod attinet, illud absolvit. Perfecta itaque fuit Romani Gradualis Pauli V. Editio maturo studio et cura praedicta Commissionis, ab eaque diligenter revisa, et tamquam authentica declarata, adeo ut merito Romana, et a Sacra Congregatione concinnata dici valeat. Eam Summus Pontifex Pius IX. suis Brevibus litteris datis die 3. Maji anni 1873, plurimum laudavit, atque ad unitatem cantus ecclesiastici inducendam Reverendissimis locorum Ordinariis, iisque omnibus, quibus Musices Sacrae cura est, magnopere commendavit: addita hortatione ipsi Editori, ut quae adhuc edenda supererant de Gregoriano cantu volumina, quibus inchoata olim a Paulo V. perficitur editio, tandem in lucem proferret. Cum itaque deinceps idem Typographus, pari studio ac diligentia, et juxta praedictas normas, eam partem edidisset Antiphonarii atque Psalterii quae Horas diurnas complectitur, Sanctissimus Dominus Noster Leo XIII. alias edidit Apostolicas Litteras in forma Brevis die 15. Novembris anni 1878, quibus Praedecessoris sui decreta confirmans, eam Editionem a Viris ecclesiastici cantus apprime peritis, ad id a Sacra Rituum Congregatione deputatis, revisam approbavit atque authenticam declaravit; adjecta, iisdem verbis, quibus sa. me. Pius IX. usus fuerat pro edito Graduali, vehementi Editionis ejusdem commendatione ad Reverendissimos Ordinarios omnesque Musices sacrae cultores, *ut sic cunctis in locis ac dioecesibus, cum in ceteris quae ad Sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia.*

Interea temporis plures ecclesiasticae Musices cultores subtilius inquirere coeperunt, quaenam esset primigenia Gregoriani cantus ratio, quaeque fuerint per subsequentes aetates variae ejusdem phases. Verumtamen plus aequo hujus investigationis limites praetergressi, ac nimio antiquitatis amore fortasse abrepti, negligere visi sunt recentes Sedis Apostolicae ordinationes, ejusque desideria

mens, den durch dasselbe erforderten großen Kostenaufwand und die sehr große damit zu verbindende Genauigkeit erkannten, so wagte nur allein der Ritter Friedrich Pustet aus Regensburg, Typograph des heiligen apostolischen Stuhles und der Congregation der heiligen Riten, sich an das mühevolle Werk und führte dasselbe in Bezug auf das Graduale glücklich durch. Also wurde die Ausgabe des römischen Graduale Paul's V. Dank den sorgfältigen Bemühungen der vorgenannten Commission zu Stande gebracht, von dieser genau revidirt und als authentisch erklärt, so daß dieselbe mit Recht die Römische und die von der Congregation der heiligen Riten Veranstaltete genannt werden darf. Papst Pius IX. belobte sie sehr in dem Breve vom 3. Mai 1873 und empfahl sie warm den kirchlichen Oberhirten und allen Denjenigen, welchen die Pflege der Kirchen-Musik obliegt, um dadurch die Uebereinstimmung im liturgischen Gesange herbeizuführen; zugleich aber forderte er den Verleger selbst auf, auch die zur Vollendung der einst von Paul V. begonnenen Ausgabe noch fehlenden Theile vom gregorianischen Gesange herzustellen. Als nun derselbe Typograph jenen Theil des Antiphonariums und Psalteriums, welcher die kleine Horen umfaßt, mit gleichem Fleiße und Eifer den oben erwähnten Normen gemäß herausgegeben hatte, erließ Se. Heiligkeit Papst Leo XIII. unter dem 15. November 1878 ein neues apostolisches Breve, worin er unter Bestätigung der Decrete seines Vorgängers diese Ausgabe, welche von den durch die Riten-Congregation eigens aufgestellten hervorragenden Kennern des Kirchengesanges revidirt worden war, approbirte und für authentisch erklärte und zugleich dieselbe den kirchlichen Oberhirten und allen Pflegern der Kirchenmusik eindringlichst empfahl, und zwar mit denselben Worten, deren Pius IX. hochseligen Andenkens sich in Bezug auf die Ausgabe des Graduale bedient hat: „Auf daß also überall und in allen Diöcesen, nicht nur in den übrigen Vorschriften der Liturgie, sondern auch im Gesange die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet werde."

Inzwischen begannen mehrere Persönlichkeiten, welche sich mit Kirchenmusik beschäftigten, eingehender nachzuforschen, wie der gregorianische Gesang ursprünglich beschaffen gewesen sei und welche Entwicklungsphasen er im Laufe der Zeiten durchgemacht habe. Jedoch überschritten sie die Grenzen dieser Forschung mehr als billig, vielleicht durch allzu große Liebe für das Alterthum hingerissen, so daß es den Anschein hatte, als ließen sie die neueren Verordnungen des aposto-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

pluries manifestata pro introducenda uniformitate Gregoriani cantus, juxta modum prudentissimo Romanae Ecclesiae usu comprobatum. Scilicet, posthabito hoc jam sapicenter constituto tramite, adhuc sibi integrum esse putarunt contendere, ut ad eam, quam ipsi putant, primaevam concentuum formam Gregorianus cantus reducatur, eo etiam sub obtentu, quod Apostolica Sedes cantum Editionis ab se nuper approbatae authenticum quidem declaraverit, et magnopere commendaverit, at minime singulis Ecclesiis imposuerit; quin adverterent, uti oportebat, constantem esse Summorum Pontificum praxim ad nonnullos abusus tollendos persuasione magis quam imperatis uti voluisse; eo vel maxime scientes quod Romani locorum Ordinarii, eorumque Cleri verba exhortationis Summi Pontificis loco mandati pie et religiose interpretari solent. Quae quidem arbitrandi rationes cum per ephemerides, ac varia edita opuscula vulgarentur, ipsaque Editionis praefatae approbatio in dubium vocaretur, Sacra Congregatio sui officii esse duxerat Apostolicas Litteras sa. me. Pii IX. jam editas, authenticas declarare, et ejusdem editionis approbationem iterum confirmare, decreto edito die 14. Aprilis anni 1877.

Nihilominus neque eo decreto, neque subsequentibus Apostolicis litteris Sanctissimi Domini Nostri superius memoratis, illi acquiescere visi sunt: quin imo suas opinationes adhuc validius inculcare perrexere in eo conventu cultorum ecclesiastici cantus, qui, ut Guidoni Monacho solemnes deferrentur honores, superiore anno Aretii habitus est; non sine illorum offensione, qui Apostolicae Sedis auctoritatem, non minus quam in reliquis ad Sacram Liturgiam pertinentibus, in cantus etiam ratione et uniformitate, unice sequendam esse jure merito existimant. Sed, quidquid hac in re improbandum irrepserit, quoniam ii, qui Aretii hac de causa convenerant, nonnulla eadem de re vota, seu postulata Sanctissimo Domino Nostro Leoni XIII. humiliter porrexerunt, ejusdem oraculum exquirentes; idem Sanctissimus Dominus Noster,

lischen Stuhles und die wiederholt von diesem kundgegebenen Wünsche zur Herbeiführung der Gleichförmigkeit im gregorianischen Gesange, nach der durch den höchst weisen Gebrauch der römischen Kirche bewährten Art und Weise, außer Acht, ohne Rücksicht auf diese mit Weisheit bereits festgestellte Richtschnur, daß es ihnen noch freistehe, dahin zu streben, daß der gregorianische Gesang zu derjenigen musikalischen Form zurückgeführt werde, welche sie für die ursprüngliche halten, auch unter dem Vorwande, daß der apostolische Stuhl den Gesang der von ihm neuerdings approbirten Ausgabe zwar als authentisch erklärt und dringend empfohlen, aber den einzelnen Diöcesen keineswegs vorgeschrieben habe; dabei beachteten sie nicht, wie es hätte geschehen sollen, daß es ständige Praxis der Päpste ist, zur Abschaffung gewisser Mißbräuche lieber die Ueberredung als Befehle anzuwenden, da sie sehr wohl wissen, daß die kirchlichen Oberhirten und ihr Clerus die Ermahnungen des Papstes in frommer Unterwürfigkeit als Willenskundgebungen zu deuten pflegen. Da jedoch jene Ansichten durch Zeitungen und manche Flugschriften in die Oeffentlichkeit gebracht und sogar die Approbation der oben besagten Ausgabe angezweifelt wurde, so hatte die Riten-Congregation es für ihre Pflicht erachtet, das von Pius IX. hochseligen Andenkns erlassene apostolische Schreiben als authentisch zu erklären, und die Approbation jener Ausgabe durch ein Decret vom 14. April 1877 abermals zu bestätigen.

Nichtsdestoweniger schienen Jene sich weder durch dieses Decret, noch durch das nachfolgende bereits erwähnte apostolische Schreiben unsers heiligen Vaters Leo XIII. zu beruhigen; sie fuhren vielmehr fort, ihre Meinungen noch eifriger zu verfechten bei dem Congresse von Freunden des Kirchengesanges, der zur Feier des Andenkens an den Mönch Guido im letztverflossenen Jahre zu Arezzo stattfand, nicht ohne Angriffe gegen Diejenigen, die mit vollem Rechte an der richtigen Ansicht festhalten, daß, wie in den übrigen Vorschriften der heiligen Liturgie, so auch in Bezug auf die Einheit und auf die Gleichförmigkeit des Gesanges nur allein der Autorität des apostolischen Stuhles Folge zu leisten sei. Jedoch was immerhin Verwerfliches sich in diese Sache eingeschlichen haben mag, da die zu besagtem Zwecke in Arezzo versammelt Gewesenen unserem heiligen Vater Leo XIII. in Bezug auf dieselbe Angelegenheit einige Beschlüsse oder Wünsche demüthigst unterbreiteten und seinen Machtspruch anriefen, so berief Se. Heiligkeit in Anbetracht der Wichtigkeit der Sache einen besonderen Aus-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

attenta negotii gravitate, peculiari Sacrae Rituum Congregationis Coetui ab se delecto quorumdam S. R. E. Cardinalium Sacris tuendis Ritibus praepositorum, atque aliquot Praesulum Officialium ejusdem Sacrae Congregationis illud expendendum commisit. Quae peculiaris Congregatio ad Vaticanum infrascripta die adunata, re mature accurateque perpensa, ac resumptis Omnibus ad rem pertinentibus, exquisitisque etiam peritissimorum virorum sententiis, ita, si Sanctissimo placuerit, decernendum censuit:

Vota seu Postulata ab Aretino Conventu superiore anno emissa, ac Sedi Apostolicae ab eodem oblata pro liturgico cantu Gregoriano ad vetustam traditionem redigendo, accepta uti sonant, recipi probarique non posse. Quamvis enim ecclesiastici cantus cultoribus integrum liberumque semper fuerit, ac deinceps futurum sit, eruditionis gratia, disquirere quaenam vetus fuerit ipsius ecclesiastici cantus forma, variaeque ejusdem phases, quemadmodum de antiquis Ecclesiae ritibus ac reliquis Sacrae Liturgiae partibus eruditissimi viri cum plurima commendatione disputare et inquirere consueverunt; nihilominus eam tantum uti authenticam Gregoriani cantus formam atque legitimam hodie habendam esse, quae juxta Tridentinas sanctiones a Paulo V., Pio IX. sa. me. et Sanctissimo Domino Nostro Leone XIII., atque a Sacra Rituum Congregatione juxta editionem Ratisbonae adornatam, rata habita est et confirmata, utpote quae unice eam cantus rationem contineat, qua Romana utitur Ecclesia. Quocirca de hac authenticitate et legitimitate inter eos, qui Sedis Apostolicae autoritati sincere obsequuntur, nec dubitandum, neque amplius disquirendum esse. Ut vero cantus, qui in Sacra Liturgia, stricto sensu accepta, adhibetur, uniformis ubique existat, in novis editionibus Missalium, Ritualium ac Pontificalium, eae partes, quae musicis notis designantur, ad normam Editionis praedictae a S. Sede approbatae, utpote continentis cantum liturgicum proprium Ecclesiae Romanae (ut praefert ipse titulus in fronte cujusque libri appo-

schuß der Congregation der heiligen Riten, bestehend aus mehreren derselben angehörenden Cardinälen und officiellen Vorständen, zu ihrer Behandlung. Diese besondere Congregation versammelte sich am unten bezeichneten Tage im Vatican und faßte nach reiflicher und eingehender Prüfung der Sache, sowie nach Erwägung alles Desjenigen, was dazu gehört, und nach Einholung der Ansichten hocherfahrener Männer, vorbehaltlich der allerhöchsten Genehmigung Sr. Heiligkeit folgenden Beschluß:

Die vom Congresse von Arezzo im letztverflossenen Jahre ausgesprochenen und von demselben dem apostolischen Stuhle vorgetragenen Beschlüsse oder Wünsche, betreffend die Zurückführung des liturgischen gregorianischen Gesanges zur alten Tradition, können, so wie sie lauten, nicht angenommen noch gutgeheißen werden. Denn wenngleich es den Pflegern des Kirchengesanges auch stets erlaubt gewesen ist und freigestanden hat und ebenso für die Folge freistehen und erlaubt sein wird, aus wissenschaftlichen Gründen zu erforschen, welche die uralte Form des besagten Kirchengesanges, und welche in der Folge seine Entwicklungs-Phasen gewesen sein mögen, gerade so wie in Bezug auf die alten Riten der Kirche und die sonstigen Theile der Liturgie hochgelehrte Männer in sehr lobenswerther Weise zu erörtern und zu forschen gepflogen haben, so sei *nichtsdestoweniger* als authentische und rechtmäßige Form des gregorianischen Gesanges heutzutage nur diejenige zu betrachten, welche auf Grund der Anordnungen des Concils von Trient durch Paul V. und Pius IX. hochseligen Andenkens und durch Se. Heiligkeit Papst Leo XIII., sowie durch die Congregation der heiligen Riten, entsprechend der in Regensburg veranstalteten Ausgabe, gutgeheißen und bestätigt worden als diejenige, welche allein jene Weise des Gesanges enthält, deren sich die römische Kirche bedient. Deshalb dürfe in Bezug auf diese Authenticität und Rechtmäßigkeit bei Denjenigen, welche der Autorität des apostolischen Stuhles aufrichtig beipflichten, weder Zweifel noch weitere Erörterungen mehr stattfinden. Damit aber der bei der heiligen Liturgie, im engeren Sinne genommen, zur Anwendung kommende Gesang überall gleichförmig werde, so sollen in den neuen Ausgaben von Missalen, Ritualen und Pontificalen diejenigen Theile, welche durch musikalische Noten bezeichnet sind, nach der Norm der oben erwähnten, vom heiligen Stuhle approbirten Ausgabe ausgeführt werden, als derjenigen, welche (wie der einem jeden Buche vorgedruckte Titel selbst besagt) den eigenen liturgischen Gesang der römi-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

situs), exigantur, ita ut illius textui sint omnia conformes. De cetero quamvis, juxta prudentissimam Sedis Apostolicae agendi rationem cum de uniformitate in ecclesiastica liturgia inducenda actum est, praefatam editionem singulis Ecclesiis non imponat, nihilominus iterum plurimum hortatur omnes Reverendissimos locorum Ordinarios aliosque ecclesiastici cantus cultores, ut illam in Sacra Liturgia, ad cantus uniformitatem servandam, adoptare curent, quemadmodum plures jam Ecclesiae laudabiliter amplexae sunt. — Et ita decrevit die 10. Aprilis 1883.

Facta autem de his omnibus per infrascriptum Secretarium Sanctissimo Domino Nostro Leoni Papae XIII. fideli relatione, Sanctitas Sua Decretum Sacrae Congregationis ratum habuit, confirmavit, et publici juris fieri mandavit die 26. ejusdem mensis et anni.

schen Kirche enthält, so daß sie dem Texte dieser Ausgabe gänzlich entsprechen. Im Uebrigen, obschon sie, nach dem Beispiele des höchst weisen Verfahrens des apostolischen Stuhles, wo es sich um Herbeiführung der Gleichförmigkeit in der kirchlichen Liturgie handelte, die vorerwähnte Ausgabe den einzelnen Diöcesen nicht vorschreibt, so ermahnt sie nichtsdestoweniger abermals dringend alle hochwürdigsten Oberhirten und alle, welche sich mit Kirchengesang beschäftigen, dafür Sorge zu tragen, daß diese Ausgabe behufs Erhaltung der Gleichförmigkeit des Gesanges in der heiligen Liturgie zur Annahme komme, wie schon mehrere Diöcesen in lobenswerther Weise sie angenommen haben. — Also verordnet am 10. April 1883.

Nachdem aber über alles Dieses durch den unterzeichneten Secretär dem heiligen Vater Papst Leo XIII. getreuer Bericht erstattet worden, hat Se. Heiligkeit das Decret der heiligen Congregation genehmigt, bestätigt und zu veröffentlichen befohlen am 26. gleichen Monats und Jahres.

L. † S. **D. Cardinalis Bartolinius** S. R. C. Praefectus.

Laurentius Salvati S. R. C. Secretarius.

Welche Vorgänge einen so bedeutungsvollen Schritt der obersten kirchlichen Behörde veranlaßt haben, möge der freundliche Leser in den „Offenen Briefen über den Congreß von Arezzo aus dem Holländischen des HH. Prof. M. Lans, übersetzt durch Edm. Luppen," ersehen. Diese Broschüre wird Jedem auf Verlangen durch die Buchhandlung von Fr. Pustet gratis in beliebiger Zahl zugesendet; sie bespricht unter Herbeiziehung früherer Dokumente und an der Hand der Ereignisse in Arezzo in lichtvoller, fesselnder Darstellung die Intentionen Rom's, deren absichtliche Verkennung oder sorglose Nichtbeachtung von Seite einzelner Personen und Zeitschriften, widerlegt die häufigsten Vorwürfe und Einwendungen, und wurde in der neuestens publicirten französischen Uebersetzung, welche gleichfalls von der Verlagsbuchhandlung gratis versendet wird, durch eine maßvolle Kritik mehrerer Artikel, welche in Zeitschriften die Bedeutung und Tragweite des Decretes abzuschwächen suchten, vermehrt.

Besonderes Aufsehen jedoch erregte in Belgien und Frankreich ein Artikel des hochw. H. Redemptoristenpaters J. Bogaerts, der in der „nouvelle revue théologique (tom. XV. pag. 173) Casterman Tournai" erschien und hier auch im Auszug mitgetheilt werden soll. Gleich den offenen Briefen des H. Prof. Lans war auch diese Abhandlung schon vor dem Erscheinen des oben mitgetheilten Decretes geschrieben worden und sollte auch vor demselben publicirt werden; es ist darum doppelt lehrreich, die Deductionen von Bogaerts mit dem Decret zu vergleichen und sich zu überzeugen, daß Rom nur gethan hat, was von disciplinärem Standpunkt aus nicht mehr zu vermeiden war.

Obwohl der Gegenstand die Abhandlung als Streitschrift erscheinen läßt, so ist doch ihre Form beinahe ausschließlich apologetischer Art; der Verfasser behandelt seine Gegner maßvoll und würdig. Befassen wir uns genauer, wenn auch nur auszüglich mit ihrem Inhalt.

Die Archäologie, schreibt Bogaerts, ist ein Hilfs-Nebenzweig der Theologie; man kann also von den Archäologen als solchen nicht so genaue Begriffe erwarten, als das so zarte Verhältniß von Wissenschaft und Kunst zur höchsten geistlichen Auctorität verlangt.

Der Congreß von Arezzo hatte in seinem Programm als Thema den Satz aufgestellt: „Es sei möglich, geziemend und zweckmäßig, den litur-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gischen Gesang nach seiner wahren Tradition wiederherzustellen, und zwar mit Rücksicht auf die gegenwärtigen musikalisch liturgischen Forderungen."

Gegen diese These hatte Lans in Arezzo ohne Erfolg das Wort ergriffen, Perriot aus Langres hatte in seiner diplomatischen Weise den Versuch gemacht, etwaige überzeugende Argumente von Lans abzuschwächen, der Protest des Cardinalpräfecten der S. R. C. S. Emminenz Dom. Bartolini war mit Stillschweigen übergangen worden. Bogaerts weist nun nach, daß der Congreß durch diese These nach zwei Seiten hin die gesetzliche Auctorität verletzt habe; „per excessum et per defectum", d. h. durch Ueberschreitung seiner Befugnisse und durch Unterlassung seiner Aufgabe."

Im ersten Theil des Tractates behandelt der Vers. den Werth der päpstl. Approbation, welche die officiellen Choralbücher gleich bei ihrem Erscheinen erhalten haben, im zweiten aber den Charakter ihrer Verpflichtung; in ersterer Hinsicht hat der Congreß seine Befugnisse überschritten, in letzterem Punkte seine Schuldigkeit versäumt.

Zuerst weist Bogaerts nach, daß die Approbation der officiellen Ausgaben, welche Perriot und die übrigen Gegner zu einer gewöhnlichen, alltäglichen Anerkennung von Seite des heiligen Stuhles herabzudrücken suchten, einzig in ihrer Art sei, daß sie keinen bloß negativen Charakter an sich trage, als ob man die Ausgaben gestatten könne, weil sich in ihnen nichts finde, was der Censur verfalle, daß sie auch keine bloße approbatio laudativa sei, — sondern eine positive, officielle und authentische, eine Approbation, welche für die ganze Kirche Werth hat und beansprucht. Die Gegner behaupteten: „Die Approbation der Kirche für diese Ausgabe annehmen, hieße die Ehre des hl. Stuhles auf das Spiel setzen, und den Feinden der Kirche eine Waffe in die Hand geben, um dieselbe zu verspotten und der Unwissenheit zu zeihen, da sie einer Ausgabe ihre Gutheißung verleihe, welche von der Wissenschaft verurtheilt sei. Die Approbation des heil. Stuhles sei nur eine disciplinäre, aber keineswegs seien die Choralbücher als authentisch erklärt." Leo XIII. sagt: „authenticam declaramus", — diese Exegeten behaupten, es sei falsch und errege Aergerniß, diese Worte als eine declaratio authentica aufzufassen! Was will man aber mit der approbatio disciplinaria? Man bedient sich hier eines leeren Wortspieles ohne sachlichen Inhalt; denn die Approbation der liturgischen Gesangbücher kann nur eine disciplinäre sein, weil der liturgische Gesang zur kirchlichen Disciplin gehört. Soll und kann denn der hl. Vater über diesen Gegenstand eine dogmatische Erklärung geben? Leo XIII. hat im Breve vom 14. April 1877 dem Worte probamus, das im Breve von Pius IX. vom Jahre 1873 steht, noch die Worte atque authenticam declaramus beigefügt, und hiemit auch denen, die im Kirchenrecht schlecht bewandert sind, den letzten Zweifel über den wahren Sinn seiner Worte benommen.

Die Art und Weise, mit welcher der Congreß von Arezzo den hl. Stuhl moralisch zwingen wollte, seine Anschauung in dieser Angelegenheit zu widerrufen, verletzt ferner (so fährt Bogaerts fort) den monarchischen Charakter des kirchlichen Oberhauptes, macht den Congreß zu einer gesetzgebenden Kammer, den Papst zum constitutionellen König, der wohl seine Gutheißung geben oder verweigern kann, aber kein Recht besitze zu sagen: „So und in diesem Sinne will ich, daß ihr arbeitet." Den großen Unterschied, welcher zwischen der Gutheißung des hl. Stuhles und dem placet eines constitutionellen Königs besteht, beweist der gelehrte Redemptorist aus der Geschichte der Liturgie seit dem Concil von Trient und besonders aus der Handlungsweise Benedict XIV. und erinnert an die Pflichten, welche sich daraus für den Archäologen ergeben, nämlich 1) die Enthaltung von Mißbilligung und 2) die bereitwillige Hilfeleistung.

Die erste Pflicht formulirt der Vers. in folgender These: „Die Decrete des hl. Stuhles bezüglich der Approbation der officiellen Choralbücher sind in keiner Weise dem Richterstuhl und der Censur der Archäologen unterworfen."

Die zweite Pflicht der Archäologen besteht darin, daß sie dem hl. Stuhl das Resultat der Wissenschaft zur Verfügung stellen, die Hindernisse und Schwierigkeiten bezeichnen, welche der Einführung pro hic et nunc entgegenstehen, und Alles darbieten, was zur Einführung der liturgischen Bücher, zur Verbesserung von Unvollkommenheiten, Beseitigung von Fehlern, wovon kein menschliches Werk verschont bleibt, dienen kann.[1])

[1]) Die Red. des C.-K. macht an dieser Stelle auf ein Circular aufmerksam, das die Verlagshandlung der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Für die Art und Weise dieser Hilfeleistung gibt Benedict XIV. folgende drei Punkte an: 1) Bescheidenheit in der Form, 2) Enthaltung von eigenem Urtheil, 3) Geduld in der Arbeit.

Das also (schließt der Verf.) sind die Regeln, welche die Wissenschaft zu befolgen hat. Wir bemerken, daß der hl. Stuhl den oben citirten Satz des aretinischen Programms verwerfen mußte, weil indirect als These aufgestellt wurde, was höchstens als Hypothese geäußert werden konnte, weil man aus Enthusiasmus für Tradition und Wissenschaft die officielle Ausgabe ignorirte, und als man darauf hingewiesen wurde, das stolze Wort hören ließ: „Dieselbe sei im Widerstreit mit Tradition und Wissenschaft."

Der zweite Theil des Artikels handelt über die Frage: „Trägt der ausdrückliche Wille des hl. Stuhles in Betreff der liturgischen Gesangbücher den Character der Verpflichtung an sich?" Der Verfasser beantwortet sie mit „Ja". Man

---

liturg. Choralbücher auf verschiedene Anfragen hin versendet hat:

Aufklärungen über „Differenzen" in den verschiedenen Editionen der officiellen Choralbücher.

Klagen und Anfragen über „Differenzen" in den verschiedenen Ausgaben der officiellen Choralbücher veranlassen uns, nachstehende Aufklärungen, die uns seitens der Redaktion bekannt gegeben werden, zur gefälligen Beachtung und zur Beruhigung der Interessenten zusammenzustellen.

Als vor 14 Jahren mit dem Wiederabdruck der **Editio Medicæa** begonnen wurde, hielt die römische Commission mit einer gewissen Zähigkeit an der genauen Uebereinstimmung mit dem Original fest, ebenso beim **Directorium chori** von Guidetti und gleichfalls beim **Antiphonarium** nach der Ausgabe von Lichtenstein und Trognäsius. Bald aber zeigte es sich, daß es zweckmäßiger sei, die in der Schreibweise von einander abweichenden Ausgaben nach einem Prinzip für die Zukunft neu aufzulegen, zumal durch die verschiedene Schreibweise bei Kennern des Chorals keine Verschiedenheit in der Vortragsweise zu befürchten ist. Aber erst nach Jahren, und zwar definitiv im Jahre 1881, wurden von der römischen Commission folgende Prinzipien als endgiltig und maßgebend acceptirt:

1) C-Schlüssel auf der 3. Linie für die Gesänge des V. und VII. modus, eventuell für letzteren auch auf der 2. Linie, um die Hilfslinien zu vermeiden; F-Schlüssel auf der 3. Linie für die Gesänge des II. modus; F-Schlüssel auf der 2. Linie für die Melodien des III., IV. und VIII. modus (ausnahmsweise für letzteren manchmal, bei ausgedehntem Tonumfang, C-Schlüssel auf der 3. Linie).

2) In Bezug auf die Notenform stellte man den Grundsatz fest, für accentuirte Silben sei, um die der lateinischen Sprache nicht vollkommen mächtigen Sänger auch durch ein äußeres Zeichen auf die richtige Betonung hinzuführen, die ┘ anzuwenden, für die übrigen mit Einer Note versehenen Silben die ■ zu wählen, die ♦ aber nur in abwärts gehenden Notengruppen zur Unterscheidung im Vortrag zu setzen.

3) Alle durch ♭ transponirten Gesänge wolle man auf ihre eigentliche Tonleiter zurückgeführt wissen.

Diese Prinzipien wurden zum erstenmal in den Stereotyp-Ausgaben des **Vesperale** und **Graduale** (das **Ordinarium Missae** war schon fertig gestellt) durchgeführt und finden jetzt in der 3. Auflage des **Vesperale** und **Graduale** in Roth und Schwarz, im **Missale Romanum**, im letzten Band des **Antiphonarium** und in allen Auszügen und Neuausgaben ihre stricte Anwendung.

Man wird nun leicht begreifen, daß alle diejenigen, welche über diesen Punkt nicht unterrichtet sind, in dem Schwanken und Wechseln der Schreibweise bei den vor 1882 erschienenen Handausgaben auch eine Tendenz zu Melodieveränderungen anzunehmen geneigt waren. Aber mit Unrecht, denn solche integrirende Verbesserungen sind (im Einverständniß mit der S. R. C.) nur bei der Silbenunterlage im **Deo gratias** der **Ite Missa est** und **Benedicamus**, beim 8. Psalmton (g a c statt g a̲c̲ c), und beim Alleluja-Vers der **Missa in Litaniis major.** (gegenüber der ersten Ausgabe) gemacht worden, sowie auch mehrere unrichtige, nicht begründete ♭ in Gesängen des VIII. modus beseitigt wurden.

Alle übrigen, nicht durch obige drei Grundprincipien und durch die erwähnten Correcturen bedingten Differenzen sind der menschlichen Kurzsichtigkeit und Gebrechlichkeit auf Rechnung zu setzen, und bitten wir dringend, uns auf die Druckfehler in den Stereotyp-Ausgaben gefälligst aufmerksam machen zu wollen. Hier muß nämlich der Hebel gegen die Versehen angesetzt werden, da es sich leider bei der größten Sorgfalt in Herstellung der Ausgaben in Roth und Schwarz nicht vermeiden läßt, daß ein früherer Fehler korrigirt und ein neuer unbeachtet eingeschmuggelt wird.

Wir glauben jedoch die berechtigte Bitte stellen zu dürfen, daß die verehrlichen Besitzer verschiedener Auflagen, wie es ja auch im Geiste einer ersprießlichen Thätigkeit für würdigen Kirchengesang liegt, vor der Aufführung in der Kirche eine Probe halten möchten: dann lassen sich vorkommende Differenzen leicht (wenn auch nur provisorisch) beseitigen.

Was die Textunterlage bei der Psalmodie betrifft, so machen wir wiederholt aufmerksam, daß dieselbe bekanntlich nicht unter die Vorichrift der S. R. C. fällt, sondern dem Geschmacke und dem Belieben der einzelnen Personen anheimgegeben ist.

Daraus erklären sich die Differenzen zwischen der 1. und 2. Auflage des **Vesperale Romanum**, während bei der 3. Auflage desselben, sowie beim neuen **Antiphonarium**-Band, zur Erleichterung für Intonatoren, immer die ganze Psalmformel angegeben wird. Bei der Stereotypausgabe des **Vesperale Romanum**, in welcher auf vielseitigen Wunsch und aus Rücksicht auf geringere Anschaffungskosten die Kapitel und Orationen weggelassen sind, kann das Einzelblatt, welches die Psalmformeln ohne Text in Noten enthält, dem Gedächtniß der Sänger und der sicheren und richtigen Intonation die erwünschten Dienste leisten.

Wir wiederholen die Bitte, uns durch freundliche Mittheilung von beobachteten Druckfehlern und Ungenauigkeiten in die angenehme Lage zu versetzen, dem Grundsatze unserer typographischen Thätigkeit „billig, genau und schön" immer mehr nachkommen zu können, und danken vorhinein für alle diesbezüglichen, sachlichen Belehrungen und Verbesserungen.

Fr. Puster, Regensburg.

Es wird die nächste Aufgabe der päpstlichen Kommission sein, in den verschiedenen Büchern Einheit der Notation (musikalische Orthographie) und der Abtheilung längerer Notengruppen (musikal. Interpunktion) durchzuführen, ohne die gegebenen Melodien zu verändern; denn die Frage des Vortrages ist durch das Decret der S. R. C. nicht berührt und es bleibt dem strebsamen und kunstsinnigen, archäologisch und musikalisch gebildeten Dirigenten noch ein reiches dankbares Feld übrig, um den authentischen Melodien den möglichst würdigen und künstlerisch vollendeten Ausdruck und Vortrag zu verleihen.

Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sprach bisher immer von einer gewissen Schicklichkeit, von kindlicher Pietät, mit der man sich unterwerfen müsse; mit einem Auge drückte man die Ergebenheit gegen den hl. Stuhl aus, mit dem anderen aber schielte man nach freier Forschung und Wissenschaft. P. Bogaerts fordert nun Beweise, daß man wirklich auf die Kirche höre, nachdem sie gesprochen, oder, wenn man den Streit fortsetzen wolle, solle man aufhören, sich auf die Pietät gegen das kirchliche Oberhaupt zu berufen. Er legt dar, daß der Wille und Wunsch des hl. Stuhles auch ohne formelles Gebot Gegenstand des kirchlichen Gehorsams sei, daß demnach die wahren Kinder der Kirche eine moralische Pflicht haben, dem Verlangen des Oberhauptes Gehör zu schenken.

Zu seiner Beweisführung bedient er sich der Aussprüche unserer größten Theologen, wie Cajetanus, Suarez, Sylvius und des Fürsten der kathol. Wissenschaft, des hl. Thomas von Aquin. Von letzterem führt er den Satz an:[1]) „Voluntas superioris, quocumque modo innotescat, est quoddam praeceptum. Et tanto videtur obedientia promptior, quanto expressum praeceptum obediendo praevenit, voluntate superioris intellecta“ d. h. der Wille des Obern, wie immer er bekannt werden möge, ist ein schweigendes Gebot. Der Gehorsam zeigt sich um so bereitwilliger, je mehr er dem ausdrücklichen Gebote zuvorkommt, sobald ihm nur der Wille des Obern bekannt ist.“

Hierauf beantwortet der Verfasser die drei Fragen: 1) Ist die Willensäußerung der rechtmäßigen Auctorität, wenn sie ihr Verlangen zu erkennen gibt, daß man diese oder jene Handlung thun möge, ohne daß sie geradezu verpflichtet, Gegenstand des Gehorsams? 2) Wenn ja, kann der bloße Wille dieser Auctorität auch ohne formelles Gebot auf eine gewisse Verpflichtung Anspruch machen, wenn sie auch anderer Art ist, als jene, welche aus dem gebietenden Willen entsteht? 3) Gibt es für die kirchliche Auctorität besondere Gründe für diese Art von Vorschriften?

Die erste Frage bejaht der Verfasser unter Berufung auf das Ansehen der Ausleger des hl. Thomas von Aquin: „Der Wille der Obrigkeit, ausgesprochen ohne Verpflichtung, sei Gegenstand des Gehorsams, da er alle Kennzeichen einer Anweisung zum Gehorsam an sich trage.“ Wir übergehen die vielen und überzeugenden Citate des Verfassers und führen den Schluß seiner Beweisführung an, bei welcher er zu folgendem Resultate gelangt: „Es ist der erklärte Wille des hl. Stuhles, daß die Einheit im liturgischen Gesange in allen Kirchen angestrebt werde. Zu diesem Zwecke bietet er die officiellen Ausgaben an. Er will, ohne zu gebieten: Wer sich darnach richtet, setzt einen Act des Gehorsams; wer es nicht thut, obschon er dazu Gelegenheit hätte, unterläßt einen Act der Tugend.“ Die zweite Frage läßt der Verfasser durch Suarez beantworten: „Der Wille der Auctorität, ausgesprochen ohne Verpflichtung, erzeuge eine stillschweigende Verpflichtung, welche nicht so sehr aus dem Rechte der Tradition entspringe, als vielmehr aus der Natur der Sache (ex natura rei) und deßhalb sei eine natürliche Verpflichtung vorhanden.“ Zu größerer Deutlichkeit führt er die Regeln der Ordenspersonen an. Die Ordensstifter haben nicht gewollt, daß ihre Regeln unter einer Sünde verpflichten sollen, ja sie haben diese Absicht ausdrücklich ausgeschlossen; und dennoch lehrt Suarez, daß es eine natürliche Verpflichtung sei, dieselben wenigstens unter einer läßlichen Sünde zu befolgen. Auf diese Weise werde nämlich a) die Würde der Auctorität aufrecht erhalten und b) die Wirksamkeit derselben ermöglicht. Die Würde kann nicht bestehen, wenn die Auctorität abhängig ist von der Willkür der Untergebenen, oder wenn die Gegner ihrer Willensäußerungen, unter Ausdrücken unbestimmter und falscher Pietät, nur ungern gehorchen, Compromisse fordern, ja gleichsam eine Gnade erwiesen zu haben glauben, wenn sie sich zum Gehorsam herbeilassen. Die Wirksamkeit der Auctorität wird nur durch den Grundsatz ermöglicht werden, „daß jedes Verlangen derselben auch ohne strenge Verpflichtung unter dem Vorbehalt „salva obligatione naturali“ — unbeschadet der natürlichen Verpflichtung zu verstehen sei.“ Diese trete ein und dränge zum Gehorsam von dem Augenblicke an, da diese Auctorität etwas von uns wolle. Darin liege keine Uebertreibung; denn wenn der Grundsatz „incommodum leve excusat ab obligatione levi“ für positive Gesetze gelte, so finde er um so mehr seine Anwendung bei geringeren Verpflichtungen. Dieses „incommodum“ aber müsse von unserem Willen unabhängig sein und außer uns liegen, und darum entbindet die Privatansicht, daß diese Ausgaben mit den Resultaten der Wissenschaft nicht immer im Einklange stehen oder daß man hoffe, den hl. Stuhl von den in dieser Sache geschehenen Schritten zurückzubringen, in keiner Weise von der Pflicht des Gehorsams.

[1]) 2. 2. qu. 104. a. 2.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:00 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Bei Beantwortung der dritten Frage führt der Verf. drei Gründe an. 1) In der Fülle des Primates liege das Recht, die Kirche nicht bloß durch ausdrückliche Befehle, sondern auch durch guten Rath, Wünsche und heilsame Winke zu regieren. 2. Das Concil von Trient habe den Päpsten die Ordnung der Liturgie übertragen, und darum erwachse durch die Thatsache der römischen Approbation für alle Bischöfe die stillschweigende Pflicht, die offiziellen Ausgaben in ihren Diöcesen einzuführen. 3) Als letzten und schlagendsten Beweis erwähnt der Verfasser die historische Thatsache, daß vom Anfange an bis Pius V. und von diesem Papste an bis auf unsere Tage, die liturgische Einheit für die ganze Kirche in der Weise zu Stande gebracht wurde, daß die Päpste einerseits ihr Verlangen und ihren Willen aussprachen, die Bischöfe, Priester und Gläubigen andererseits diese Willensäußerungen befolgten. Als im 8. Jahrhundert der Anfang zu dieser Einheit gemacht wurde, sehen wir Papst Hadrian I. und Kaiser Karl den Großen einmüthig zusammenwirken. Im 11. Jahrhundert unterstützten die Franziskaner die Bemühungen des Papstes Gregor VII. ebenso eifrig, wie die Benedictiner die Gregor's des Großen gefördert hatten. Ueber die Reformen Pius V. macht Don Guéranger den trefflichen Ausspruch, daß man auch dem einfachen Verlangen des apostol. Stuhles nachkommen müsse." Paul V. gab das Rituale, das Breviarium monasticum und das Graduale Rom. ohne formelle Verpflichtung heraus und berief sich einfach auf den Gehorsam und die Ergebenheit der Kinder der katholischen Kirche. Das große Ereigniß am Anfang dieses Jahrhunderts, die Rückkehr Frankreichs zur römischen Liturgie vollzog sich gleichfalls ohne ausdrücklichen Befehl von Seite Rom's.

Nach diesen theologisch-kanonistischen Ausführungen beginnt P. Bogaerts eine lebhafte Lobrede auf die Handlungsweise, Energie, Beharrlichkeit, Weisheit und Gerechtigkeit, welche der hl. Stuhl in diesem Streben nach Einheit gezeigt hat. Endlich wendet sich der Verfasser nochmals zu den Vorgängen in Arezzo und bemerkt: Wenn man annimmt, daß die Approbation und Anempfehlung der officiellen Ausgabe ein wahres Object des Gehorsams ist, dann verstießen die Autoren der erwähnten Proposition des Programms von Arezzo gegen ihre Pflicht per defectum d. h. durch Vernachlässigung. Sie verfehlten sich zwar nicht gegen den formellen, wohl aber gegen den stillschweigenden und kindlichen Gehorsam, der sich in einer Beifallserklärung und thatsächlichen Ergebenheit hätte äußern sollen. Nicht Ein Grund kann angeführt werden, der die Enthaltung von der Adhäsion und bereitwilligen Annahme der officiellen Ausgabe rechtfertigen könnte: 1) nicht der vorgeschützte Mangel an Wissenschaft; denn dieses Urtheil liegt außer der Befugniß des Congresses; 2) stand es den Mitgliedern des Congresses nicht frei, sich neutral zu halten, nachdem der hl. Stuhl seinen Willen geäußert hatte; 3) war ein stillschweigender Beifall unter den gegebenen Umständen nicht genug. Eine öffentliche und ausdrückliche Erklärung des Beifalles war in Arezzo nothwendig, einfach aus dem Grunde, um vorerst die üble öffentliche Meinung zu beseitigen, in welcher viele Archäologen wegen verschiedener Artikel in der Presse standen; dann um die Vorurtheile aufzuheben, welche die Warnung des Kardinalpräfecten der Congregation der Riten gegen den ganzen Congreß wachgerufen hatte, und endlich weil der formelle Wunsch der Beifallsbezeugung an den hl. Stuhl von einzelnen Mitgliedern des Congresses schriftlich auf dem Bureau niedergelegt war, um in das Programm aufgenommen zu werden. Diesen Wunsch verwerfen, und statt dessen eine ganz andere, ihr geradezu entgegengesetzte Proposition formuliren, hieß auch den Wunsch des Oberhauptes stolz zurückweisen, und das Wort des Herrn: „qui non est mecum, contra me est", finde hier seine strengste Anwendung. Der Verfasser spricht in einer Parallele von den Beifallsbezeugungen, welche dem hl. Vater zu Theil wurden, als er die Philosophie des hl. Thomas von Aquin anempfahl. Wie ehrenvoll wäre eine ähnliche Adhäsion nicht auch für den Congreß gewesen? Es wird den Gegnern unzweifelhaft hart fallen, hören zu müssen, wie sehr sie dadurch ihre Pflicht vernachlässigt haben, wie engherzig sie gewesen sind, diese Adhäsion nicht öffentlich vor aller Welt zu geben; wie wenig Ehre sie deßhalb ihrer eingebildeten Wissenschaft erwiesen haben, durch welche ihnen dieser Act verboten zu sein schien.

Zuletzt bringt der Verfasser die Arezzo-Frage auf ein ganz neues Terrain, auf das philosophisch-historische Gebiet. Indem er von der Wirkung zur Ursache übergeht, findet er die Hand der göttlichen Vorsehung in all diesen Ereignissen. Nach einem festen Plan und zu einem bestimmten Endziel hat sie Alles geleitet und die endgiltige Lösung der Frage im letzten Decret von Leo XIII. gegeben. Sowohl die Freunde der Manuscripte als die Vertheidiger der Autorität haben ihren Antheil an dieser

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Lösung. Von diesem Gesichtspunkte aus ladet der Verfasser beide Parteien ein, sich gegenseitig die Hand zu reichen, und nach dem endgiltig entschiedenem Streite sich gemeinschaftlich über das große Gut zu erfreuen, welches für die Kirche erwachsen ist. Dieses Gut ist die Bereicherung des depositum fidei; für die Theologie der Gewinn einer neuen Wahrheit, welche das Echo der Gesinnung aller wahren Kinder der katholischen Kirche ist: „Für einen ergebenen Sohn der Kirche ist der Wunsch des hl. Stuhles ein Befehl, und er erfüllt ihn gern und willig." Dieser Ausspruch ist nicht mehr eine bloß fromme Meinung, noch viel weniger ein figürlicher Ausdruck, sondern eine conclusio theologica d. h. ein feststehender theologischer Schluß. „Der Wille des hl. Stuhles, auch ohne Gebot, ist ein Gegenstand des Gehorsams, der uns zur Richtschnur dienen muß, auch ehe man durch ein ausdrückliches Gebot formell dazu gezwungen wird." Das Decret von Leo XIII. befestigt diesen theologischen Schluß, der sich aus den Actenstücken des hl. Stuhles ergibt.

Wir können nicht umhin, noch ein Wort über die Form zu sagen, in welche der Schreiber seinen speculativen Gegenstand gekleidet hat. Seine Beweisführungen sind stets würdig und gediegen und nehmen, ohne aufgeblasene und hohle Phrasen in Anwendung zu bringen, im Verlaufe der Abhandlung an Kraft zu.

Einer besonderen Erwähnung verdient die Art und Weise, in welcher der Verfasser die ersten Gegner der officiellen Ausgabe angreift. „Angreifen" ist jedoch nicht das richtige Wort! Er weiß seinen Gegnern so fein und höflich die Wahrheit zu sagen, ihre Fehler sogar in günstiges Licht zu setzen, daß man glaubt, er spreche mit seinen Freunden. Manchmal aber führt er eine ganz vernichtende Sprache. Der Berichterstatter über den Congreß von Arezzo in der belgischen „Musica sacra" hatte ihm dazu Anlaß gegeben. Herr Perriot in seiner Antwort auf die Rede von Prof. Lans rief nämlich triumphirend aus: „wenn der Papst diese Ausgabe zur Pflicht macht, dann sind wir die Ersten, sie anzunehmen." Von allen Seiten klang es: Ja wohl! Aber, meine Herrn, fragt der Schreiber, mit welchem Rechte könnt ihr euch der behaupteten Unterwürfigkeit rühmen? Gebt einmal Thaten, und nicht bloß eitle, lügnerische Worte!

Ganz herrlich ist der Schluß, in welchem der Verfasser in einer rhetorischen Figur den großen Guido von Arezzo in hl. Entrüstung über seine unbesonnenen Bewunderer redend einführt: „Nein, ich will keine Ehrenbezeugungen, welche die Ehre der Mutterkirche von Rom in Schatten stellen. Ich muß und will zurückstehen! Ja ich freue mich über euere und meine Niederlage, besonders aber, daß ihr beim Te Deum stecken geblieben seid."

Durch diesen gedrängten Auszug glauben wir die Aufmerksamkeit der Leser des Cäc.-Kalenders auf das französische Original und das Interesse für diese neueste Publikation zu Gunsten der authentischen Choralbücher geweckt zu haben, und bemerken, daß diese Abhandlung in französischer Sprache durch den Verleger der officiellen Choralbücher gratis bezogen werden kann.

P. W.

Hochamt und Stillmesse.

Eine liturgische Studie.

Jedermann kennt den mit den Worten Hochamt und Stillmesse bezeichneten Unterschied in der Feier der heiligen Messe aus Erfahrung — und doch dürfte bei näherer Betrachtung die Behauptung nicht zu gewagt erscheinen, daß kaum über eine andere liturgische Frage die Unklarheit und Oberflächlichkeit der Auffassung größer ist, als über die eigentliche Bedeutung und den tiefsten Grund des Unterschiedes. Beweis dafür ist nicht blos die Thatsache, daß man die auf die Feier des Hochamtes bezüglichen Vorschriften vielerorts noch immer nicht recht zu würdigen versteht, sondern auch der Umstand, daß man sogar in vortrefflichen Erörterungen über das hl. Meßopfer vergeblich nach einer befriedigenden Berücksichtigung, geschweige denn Würdigung jener Frage sucht.[1])

[1]) Z. B. in dem so vortrefflichen Buche von Gihr über das hl. Meßopfer; ebenso in der sehr günstig beurtheilten Schrift von Bola: die hl. Messe und das Breviergebet in ihrem Organismus dargestellt. Vergl. Kirchenchor von Battlogg, Jahrg. 1883 Nro. 7. S. 53

Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Entwickelung der Thätigkeit des Cäcilien-Vereines, die sich wesentlich der würdigen Feier des Hochamtes zuwendet, mußte nothwendig dazu führen, die bezüglichen liturgischen Vorschriften in Theorie und Praxis zur Geltung zu bringen und die verhängnißvolle Unklarheit, von der wir sprachen, zu beseitigen. So Vieles und Gutes indessen hierin bereits geschehen ist, so wird man doch nicht sagen können, es sei des Guten genug oder zu viel geschehen. Und so möge es entschuldigt werden, wenn wir anknüpfend an die Gedanken, wie sie im Cäc.-Verein zuerst Kornmüller[1]) und Battlogg[2]) entwickelt haben, einen Beitrag zu der theoretisch und praktisch gleich interessanten und wichtigen Frage zu liefern versuchen: Was begründet den Unterschied zwischen Hochamt und Stillmesse und welche Folgerungen ergeben sich aus der richtigen Beantwortung dieser Frage für den Kirchengesang?

Gemeiniglich wird als das unterscheidende Merkmal des Hochamtes bezeichnet: die größere Feierlichkeit. Das ist, recht verstanden, auch ganz richtig. Die Frage ist aber: Was macht wesentlich diese Feierlichkeit aus, was begründet sie? Die Mitwirkung mehrerer Ministranten, die Anwendung mehrerer Lichter, Incensationen, der Gesang etlicher Lieder? So scheint man es nach unserer Erfahrung meistens aufzufassen. Nun lautet in der That auch die bekannte rubricistische Definition der Missa solemnis (resp. cantata) dahin, daß darunter die feierliche Vollziehung des hl. Meßopfers mit Anwendung von Leviten, Gesang, Incensation und allen denjenigen Ceremonien zu verstehen sei, welche die von der feierlichen Messe handelnden kirchlichen Vorschriften angeben. Das ist in rubricistischer Hinsicht ganz klar und unmißverständlich, gibt aber, wie alle derartigen Definitionen ohne weitere Begründung nur an, was faktisch zu beobachten ist. Bemerken wir einstweilen, daß der Schlußsatz jener Definition („welche die von der feierlichen Messe handelnden kirchlichen Vorschriften angeben") aller Willkür und subjektiven Auffassung von vornherein die Spitze abbricht, den so oft mißbrauchten Begriff der „Feierlichkeit" ganz genau determinirt und deren tiefere Begründung, wie wir sie zu geben beabsichtigen, wie im Keime enthält. Auch ist sofort im Allgemeinen klar, daß die Anwendung des Gesanges vor Allem und wesentlich den Unterschied zwischen Hochamt und Stillmesse ausmacht, was schon daraus sehr einleuchtend wird, daß eine ganze Anzahl anderer „Ceremonien" (Ministranten, Incensation ꝛc.) in Wegfall kommen können, ohne daß die „feierliche" Messe zur „privaten" (stillen) wird, wie dies in Deutschland bei dem sog. „gesungenen Amt" meistens der Fall ist. Doch wird umgekehrt eine Stillmesse noch lange nicht zum Hochamt, wenn dabei auch aller Pomp von Lichtern und Gesängen zur Anwendung käme, ohne daß letztere sich organisch in die liturgische Aktion einfügten. Worin liegt also das eigentlich Unterscheidende und Charakteristische des Hochamtes, sei es nun, daß es als missa solemnis oder einfache missa cantata (media) gefeiert wird? Sagen wir es kurz: darin, daß dabei mittels des Gesanges, der sich als integrirender Bestandtheil in die liturgische Aktion einfügt, die wirkliche (aktive) Theilnahme der Gläubigen als Glieder der Kirche an dem Opfer Christi und der Kirche zum öffentlichen Ausdrucke kommt resp. kommen kann und soll, während die sog. Stillmesse durch den Priester unter Assistenz eines Ministranten nomine Ecclesiae gefeiert wird und ohne Rücksicht auf die wirkliche Theilnahme der Gläubigen d. h. ohne daß außer dem Priester und Ministranten irgend Jemand an der liturgischen Handlung oder am liturgischen Gebet betheiligt sein müßte.

Es würde uns nicht überraschen, wenn manchem Leser bei diesem Satze die Befürchtung aufsteigen sollte, der Verfasser werde sich bei dessen Begründung von manchen Irrthümern nicht ganz frei halten, die bezüglich der sog. „Privatmessen" vor nicht gar langer Zeit in gewissen katholischen Kreisen spuckten.[1]) Möge man sich beruhigen, wenn wir zur Vermeidung von Mißverständnissen vorausschicken, daß wir ganz und unbedingt an dem theologischen Axiom festhalten, wonach die hl. Messe so oft und wie sie dargebracht wird als Opfer der Gesammtkirche dargebracht wird und daß demnach auch die Gebete ꝛc. in der sog. Privatmesse ohne Anwesenheit und Theilnahme von Gläubigen öffentliche Gebete der Kirche sind,[2]) worauf schon der äußerliche Umstand hinweist, daß an den Meßgebeten der Stillmesse zu lieb nicht ein Jota geändert wird. Andererseits wird man zu beachten haben, daß auch die Feier der „Privatmesse" wenigstens einen Ministranten erfordert, der nicht blos dem opfernden Priester verschiedene Handreichungen und Dienstleistungen zu erweisen, sondern auch durch gewisse Responsorien und Gebete (außerhalb des Kanons) in die liturgische Handlung einzugreifen hat. Zu diesen Funktionen, die in der Missa cantata unverändert bleiben, während sie in der Missa solemnis von den Leviten übernommen werden, tritt aber dann noch Etwas hinzu, was in den Gang der liturgischen Handlung wesentlich eingreift (d. h. so, daß es einen Theil davon bildet und ihren Fortgang oder ihre Verzögerung bedingt), der Umstand nämlich, daß durch den Priester, resp. die ministri, eine Anzahl liturgischer Gebete mit lauter Stimme intonirt oder gesungen und dem entsprechend von einem, mehreren oder allen Anwesenden fortgesetzt und gesungen werden. Von dieser Einrichtung sagen wir, daß sie ihrem Ursprung und ihrer Idee nach darauf angelegt und geeignet ist, die leben-

[1]) In der Schrift: die Musik beim liturgischen Hochamt.

[2]) Liturgische Gesangsgebete S. 56 ff.

[1]) Vergl. Heinrich, die kirchl. Reform S. 133 ff. Sie liefen darauf hinaus, daß die Theilnahme des Volkes, die gemeinschaftliche Feier und Darbringung durch Priester und Volk zum Wesen des hl. Meßopfers gehöre und beruhten im Grunde auf der falschen Meinung, daß nicht der Priester allein der unmittelbare und eigentliche Opferer an Christi statt sei, sondern auch die anwesenden Gläubigen wahrhaft und eigentlich (nicht blos mittelbar und uneigentlich. was wir betonen) das Opfer darbringen.

[2]) Vergl. Gihr, das hl. Meßopfer S. 100 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dige Theilnahme der Glieder der Kirche am hl. Opfer durch Anschluß an das liturgische Gebet der Kirche zu ermöglichen. Dieß der Sinn des oben aufgestellten Satzes.

Nichts scheint uns einleuchtender, als der Beweis, den wir dafür aus den kirchlichen Bestimmungen und der ganzen Einrichtung der „feierlichen" Messe ableiten. Gleich einem rothen Faden zieht sich nämlich durch alle Vorschriften und Entscheidungen über den liturgischen Gesang die Forderung, daß der Chor nicht blos überhaupt Etwas singe und musicire, oder daß er das in angemessener, erbaulicher ꝛc. Weise thue, sondern daß er ohne Zuthat und Weglassung das fortsetze, was vom Altar aus intonirt worden: daß er in Allem aufs Genaueste mit dem liturgischen Gebet des Priesters übereinstimme und lieber sich mit der einfachen Recitation des liturgischen Textes begnüge, als der „Kunst" und „Feierlichkeit" zu liebe sich eine Abweichung davon gestatte. Betrachtet man unter dieser Voraussetzung den ganzen Organismus des Hochamtes, so stellt sich eine Harmonie und Wechselbeziehung zwischen dem opfernden Priester und dem Chor der Singenden (den Anwesenden) heraus, wie sie lebendiger und inniger nicht gedacht werden kann — eine Wechselbeziehung, die nur bei jenen Theilen auf einige Augenblicke zurücktritt, wo die specifisch priesterliche Funktion der Zubereitung und Darbringung des Opfers im Vordergrund steht (bei den Gebeten der Opferung und des Kanon), ohne indessen auch hier ganz ausgeschlossen zu sein, wie das abschließende und überleitende Per omnia saecula saeculorum. ℟. Amen am Schlusse der Opferung und des Kanon deutlich zeigt. Fragen wir nach dem inneren Grund dieser von der Kirche so consequent und unabänderlich geforderten Harmonie und Wechselbeziehung, so liegt derselbe zunächst in der dogmatischen Wahrheit, daß das Opfer der Kirche nur durch den Priester, von den Gläubigen also nur durch Anschluß an die priesterliche Handlung und das priesterliche Gebet dargebracht werden kann. Weiter aber kommt offenbar eben dadurch, daß jene Harmonie und Wechselbeziehung durch den Gesang eine laute und öffentliche, eine sichtbare und hörbare wird, der reale Anschluß der Glieder der Kirche an das Opfer Christi, die Mitopferung der Kirche als mystischer Leib Christi zum wahrnehmbaren Ausdruck und tritt der Charakter des hl. Meßopfers als des Opfers der Gesammtkirche (repräsentirt durch den Priester und die mit ihm betenden Gläubigen) in die äußere Erscheinung. Somit kann man sagen, daß die Feier des Hochamtes den besten Commentar zu jenen Stellen der Meßgebete bildet, in denen das Meßopfer auch als das Opfer der Gläubigen, des „geheiligten Volkes", der „ganzen hl. Familie Gottes" bezeichnet wird[1]) und daß sie die höhere, vollkommnere Form der Meßfeier darstellt, nicht etwa weil dabei mehr äußerer Pomp entfaltet wird, sondern weil sie die Betheilignng der mystischen Glieder Christi an dem Opfer ihres göttlichen Hauptes gewissermassen in die Erscheinung treten läßt. Auch ist damit wohl der tiefere Grund aufgedeckt, warum geistliche Gemeinschaften (Klöster, Kapitel, Stifte) ihre Conventualmessen als Missae solemnes zu feiern gewohnt oder verpflichtet sind; warum die frühere Observanz den Besuch der (wenigstens in der Regel als solemnis gefeierten) Pfarrmesse vorschrieb und warum noch jetzt dem Gebot des sonntäglichen Kirchenbesuches wenigstens in Pfarrkirchen die Pflicht der Abhaltung eines Hochamtes entspricht.

Unterstützt wird diese Beweisführung durch die Betrachtung der geschichtlichen Entwickelung, welche zeigt, daß die feierliche Darbringung des Meßopfers, wobei die Uebereinstimmung der Gläubigen mit dem Bischof (Priester) und untereinander in Gesang und Gebet auch äußerlich zu Tag trat, die ursprüngliche und ideale war. Nichts kann falscher sein und nichts zeigt mehr den Mangel an Verständniß dessen, was wir den „Organismus der Messe" nennen, als die in vielen Köpfen noch immer nicht überwundene Meinung, die Feierlichkeit des Hochamtes habe sich aus der Stillmesse entwickelt, sei eine später mehr oder weniger willkürliche und äußerliche Zuthat. Die Sache ist genau umgekehrt: die Stillmesse ist nichts anderes als die der äußeren Feierlichkeit entkleidete resp. ohne Rücksicht auf die wirkliche, in liturgischem Gesang sich äußernde Theilnahme der Gläubigen gehaltene Meßfeier. Daß die zahlreichen Aussprüche der hl. Väter über den Kirchengesang meistens die feierliche, resp. gemeinsame Darbringung des heil. Meßopfers im Auge haben und nur unter dieser Voraussetzung Werth und Bedeutung, haben wir im vorigen Jahrgang dieses Kalenders nachzuweisen gesucht. S. daselbst S. 19 ff. —

Die vielleicht nahe liegenden Einwände, die geschichtliche Entwickelung habe nun einmal dem Chore zugewiesen, was ursprünglich die versammelte Gemeinde selbst geübt, oder, die lebendige Theilnahme der letzteren könne sich in der Weise wie früher nicht mehr äußern, da die Sprache ein Hinderniß sei, auch andere Umstände es unmöglich machten u. dergl., stoßen das Gesagte keineswegs um. Im Gegentheil: Idee und Organismus der Meßfeier sind wesentlich dieselben geblieben; ist an Stelle der „ganzen hl. Familie Gottes" in den Rubriken und in der Praxis auch der „Sängerchor" getreten, so ändert das an der Idee Nichts; ist die liturgische Sprache fremd geworden, so sind dagegen der Hilfsmittel viele geworden, welche Verständniß und Theilnahme an der Liturgie ermöglichen und erleichtern. Uebrigens folgt aus dem Obigen gar nicht, daß nun auf einmal die ganze Gemeinde in numerischer Vollständigkeit an der feierlichen Liturgie aktiv betheiligt sein — vergl. darüber unseren Artikel im vorigen Jahrgang — und die Privatandacht ganz zurückgedrängt werden müßte, obwohl wir gestehen, daß es uns der Idee entsprechender zu sein scheint, wenn die Gemeinde in angemessener Proportion daran betheiligt sein könnte und die Privatandacht vor

[1]) Vergl. die Ausdrücke: **ut meum ac vestrum sacrificium acceptabile fiat — circumstantium, ... pro quibus tibi offerimus vel qui tibi offerunt hoc sacrificium laudis — hanc igitur oblationem servitutis nostrae, sed et cunctae familiae tuae — unde et memores nos servi tui, sed et plebs tua sancta. —**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dem öffentlichen Gebet der Kirche ein wenig zurückträte. Nicht ob Einer oder Viele oder Alle dem opfernden Priester im Gesang correspondiren, ist hier wesentlich, sondern daß es überhaupt geschieht, daß es Namens der Gläubigen als Glieder der Kirche geschieht, daß, wie oben gesagt, durch den mit dem priesterlichen Gebet (Gesang) übereinstimmenden Gesang der reale Anschluß der Glieder der Kirche an das große „mysterium fidei" seinen öffentlichen Ausdruck finde.

Ziehen wir einige Schlußfolgerungen, welche sich aus den angedeuteten Voraussetzungen zu ergeben scheinen.

Zunächst ist klar, daß das, was man insgemein die „Feierlichkeit" der gesungenen Messe nennt, nicht bloße Aeußerlichkeit, auch nicht eigentlich Zweck der betreffenden Bestimmungen ist, sondern eine sich daraus von selbst ergebende Folge. Wohl kann man sagen, daß die Kirche das hl. Opfer mit der seiner unendlichen Würde entsprechenden „Feierlichkeit" umgeben zu sehen wünscht, wie ja in der That eine ganze Reihe anderer Bestimmungen auf die Erhöhung der Feierlichkeit direkt abzielt; wohl kann man auch sagen, daß Gesang und Musik wie kaum etwas Anderes geeignet sind, das hl. Opfer mit Feierlichkeit zu umgeben; aber man sollte nie vergessen, daß das Wesen dieser „Feierlichkeit" nicht so sehr in Anwendung äußerer Kunstmittel oder Effekte als vielmehr in der Sache selbst liegt, darin nämlich, daß die Mitopferung der Kirche durch den Gesang einen öffentlichen Ausdruck erlangt. Nach den oben erwähnten kirchlichen Bestimmungen (lieber bloße Recitation als Kürzung und Abweichung vom liturgischen Texte) wäre in thesi noch heute ein Kirchengesang denkbar, der ähnlich dem Gesang der ersten Kirche[1]) und den meisten priesterlichen Meßgesängen bei geringer melodischer Bewegung dennoch seinem Zwecke entspräche und die „Feierlichkeit" vollkommener repräsentirte als die Exekution unliturgischen, „hochfeierlichen" Kunstproduktes, insofern er nur die Einheit mit dem Altargebet bewahrte und den Ausdruck der Mitopferung einer gläubigen Gemeinde bildete. So Großes die Kunst zu leisten vermag und so hoch die Kirche ihre Anwendung eben „zur Erhöhung der Feierlichkeit" schätzt — das was wir als Wesen der letzteren bezeichneten, soll und kann sie nicht ersetzen. — Daß der mangelhafte und verkehrte Begriff von „Feierlichkeit" eine Hauptquelle beklagenswerther Verirrungen auf dem Gebiete der Kirche geworden ist und werden mußte, dürfte aus dem Gesagten unschwer zu erkennen sein. Enthalten die obigen Ausführungen etwas Richtiges, so liegt darin zweitens das schärfste Argument gegen den sog. deutschen Volksgesang im Hochamt. Da sich derselbe in Sprache und Inhalt von dem priesterlichen Altargebet trennt, die feierlichen Intonationen (Gloria, Credo, Präfationen) ignorirt, dabei aber dennoch sich in die liturgische Handlung eindrängt und die Meßandacht des Volkes, unabhängig von dem öffentlichen Gebete seines berufenen Vertreters zum öffentlichen Ausdruck bringen will, widerspricht er nicht blos den positiven Gesetzen der Kirche, nicht blos den elementarsten Forderungen der Einheit und Schönheit in der Meßfeier, sondern er trägt auch ein Stück von dem protestantischen „allgemeinen Priesterthum" in die Feier des „mysterium fidei", von welchem die Dogmatik lehrt, daß es der Priester im Namen der ganzen Kirche, des ganzen christlichen Volkes darbringt, welches seinerseits eben nur durch den Priester opfern, resp. durch Uebereinstimmung mit dem Priester seine Mitopferung zum öffentlichen Ausdruck bringen kann! Wir haben das bei einer anderen Gelegenheit den tiefsten dogmatischen Grund genannt, aus welchem die consequente Mißbilligung des deutschen Volksgesanges im Hochamte seitens der kirchlichen Autorität zu erklären und aus welchem auch höchst unwahrscheinlich ist, daß in deren Anschauung eine Aenderuug eintreten werde, es müßte denn sein, daß man die liturgische Sprache überhaupt aufgebe. Vgl. Flg. Bl. 1882. S. 104 ff.

Wir dürfen wohl kaum Widerspruch fürchten, wenn wir dem Gesagten drittens ein starkes Argument zu Gunsten des Choralgesanges entnehmen. Doch wie? Choralgesang und Feierlichkeit, sind das nicht gewissermaßen sich ausschließende Begriffe? Im landläufigen Sinne wohl, in Wirklichkeit nicht. Im Gegentheil; keine andere Gesangsart ist an sich für die liturgische „Feierlichkeit" in dem oben erläuterten Sinne in dem Maße geeignet, wie der Choralgesang, der deshalb auch stets der officielle Gesang der Kirche bleiben wird. Liegt es im Wesen des polyphonen Gesanges (der mehrstimmigen Musik) durch die Mittel der Kunst auf die Herzen zu wirken und den Glanz der äußeren Feier zu erhöhen, was seine Anwendung rechtfertigt und für alle Zeiten sicher stellt, so hat dagegen der Choralgesang als reiner Gebetsgesang den einzigen, incommunikabelen Vorzug der erhabenen Einfachheit und der allgemeinen Verständlichkeit, m. a. W. der edelsten Popularität, welche ihn befähigt, dem Ausdruck der mehrerwähnten Mitopferung zu dienen. Auch von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir immer und immer wieder darauf zurückkommen, daß die eifrige Pflege des Chorals die erste und angelegentlichste Aufgabe aller wahrhaft kirchlichen Chöre sein sollte. Es dürfte kaum zu erwarten sein, daß das Meßbuch der Kirche Gemeingut des christlichen Volkes werden wird, ehe die Choralbücher der Kirche Gemeingut der Sängerchöre geworden sind. —

Der praktischen Bedeutung nach wohl nicht die letzte ist die Folgerung, die wir hier an letzter Stelle anreihen. Haben wir die Idee des Hochamtes richtig aufgefaßt, so ist damit von selbst gegeben, daß der Gesang, die Kirchenmusik, auch den Kirchenbesucher angeht. Zum Mindesten darf sie ihm nicht gleichgiltig sein; denn sie ist ja das Opfer des Lobes und der Anbetung, welches von der „ganzen hl. Familie Gottes" (wenigstens in deren Namen) durch Priester und Sängerchor im Anschluß an Christi Opfer dargebracht wird. Aus demselben Grunde

[1]) Vergl. die bekannten Aeußerungen des hl. Augustinus (Bekenntn. 10, 33) und Isidor von Sevilla (bei Ambros Bd. 2. S. 5) von einem Gesang, der mehr ein getragenes Sprechen (Recitiren) als Singen mit melodischer Bewegung gewesen zu sein scheint.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sollte man aber auch annehmen dürfen, daß das christliche Volk das Interesse für die Sache, an der es offenbar betheiligt ist, durch aktive oder moralische Theilnahme bethätige und wenigstens durch Anschluß seiner Andacht an den liturgischen Gesang dessen Zweck zu erreichen suche. Leider muß man jedoch sagen, daß die Wirklichkeit hier wie so oft hinter der Idee um ein gutes Stück zurückgeblieben ist. Oder bedarf es eines Beweises, daß einem großen Theile des Volkes das Verständniß für die eigentliche Bedeutung des Kirchengesanges, das Bewußtsein einer Verpflichtung an demselben, ich sage nicht abhanden gekommen, sondern vielfach überhaupt nicht aufgegangen ist? Und wer kann seine Augen der Thatsache verschließen, daß der Zug der Zeit — sofern er noch an der Kirche vorbeiführt — die große Mehrzahl überall zu den Stillmessen (mit und ohne Predigt) hinführt, während man den Hochämtern möglichst aus dem Wege zu gehen sucht und die Länge des Hochamtes wie einen stehenden Einwand gegen kirchliche Reformbestrebungen so einen willkommenen Vorwand der geistigen Indolenz und des mangelnden Verständnisses bildet? Wir können und wollen hier nicht die verschiedenen Ursachen dieser keineswegs erfreulichen Erscheinungen erörtern, sondern nur andeuten, daß die Unkenntniß, Mißachtung und Vernachlässigung des „feierlichen" Gottesdienstes Mißstände und Gefahren nach sich zieht, die man nicht unterschätzen sollte. Man gestatte uns zur Erläuterung dessen auf die Anschauungen und Erfahrungen der Vergangenheit wenigstens in einem Beispiele hinzuweisen.

Ignatius von Antiochien, der bekannte Apostelschüler, wird in seinen uns erhaltenen Briefen an verschiedene Christengemeinden nicht müde zu ermahnen: „Beeifert euch häufiger (zahlreicher) zu den Versammlungen zu kommen, zur Eucharistie und zum Lobe Gottes" (d. h. zur Feier der Liturgie). Und wie begründet er diese Mahnung? Durch das Gebot des Gehorsams („dem Gebote des Herrn gemäß", „nach den Anordnungen der Apostel") und der kirchlichen Einheit, durch den Hinweis auf die segensreichen Wirkungen des gemeinsamen Gottesdienstes wie auch auf die Gefahren und Nachtheile, welche das Fernbleiben vom kirchlichen Leben mit sich bringt und zwar spricht er dies in letzterer Hinnahme in einer Weise aus, daß man zu der Ansicht berechtigt ist, er habe seine Ueberzeugung aus der Erfahrung gewonnen.

Die ganze Gemeinde — so ist der Gedankengang des apostolischen Vaters — soll sich da zum Gottesdienste versammeln, wo der Bischof erscheint; denn die Schafe sollen dahin folgen, wo der Hirt ist und gerade bei der Feier der Eucharistie muß sich die lebendige Verbindung aller Glieder der Gemeinde mit dem Bischof und dadurch mit Christus und dem Vater manifestiren, indem dabei ein Gebet, eine Bitte, eine Gesinnung, eine Hoffnung in Liebe und lauterer Freude, ein so vollkommener Einklang der Herzen stattfindet, daß sie wie mit einer Stimme den Gesang Gottes (die liturg. Gesänge, namentlich die Responsorien, vergl. Cäc.-K. 1883 S. 18 ff.) singen. Solch' ein Gottesdienst ist Gott wohlgefällig und bringt sichere Erhörung; da erhalten Glaube und Liebe, diese beiden Grundtugenden des christlichen Lebens, immer wieder frische Kraft; da empfängt man das Brod der Unsterblichkeit (die Communion) . . . da wird der Friede und die Eintracht genährt, Streit und Spaltung verhütet; da werden die Kräfte des Satans gebrochen und wird das Unheil, das er anstiftet, durch die Eintracht im Glauben aufgelöst. Wer aber zum gemeinsamen Gottesdienst sich nicht einfindet, der ist bereits hoffärtig und und hat sich selbst das Urtheil gesprochen d. h. er zeigt sich ungehorsam gegen Gott und den Bischof, gibt darin eine hoffärtige, unkirchliche Gesinnung, seinen bereits innerlich erfolgten Abfall vom kirchlichen Leben kund und ist somit durch sich selbst gerichtet. Je uniger also — das ist der Gedanke, der hier ausgedrückt werden soll — der Christ an das Leben der Kirche — welches in der Eucharistie seinen Mittel- und Quellpunkt hat — sich anschließt und in Glaube, Liebe, Gehorsam und Einheit sich hingibt, desto kräftiger wird das Leben der Gnade in ihm sich entfalten, desto mehr ist er gesichert vor Gefahr und Untergang.[1])

So der ehrwürdige Bischof und Apostelschüler und ähnlich nach ihm die ganze Reihe der Väter, die ebensoviele Lobredner der Liturgie als Lehrer der Kirche sind. Haben diese Anschauungen für unsere Zeit noch Werth oder sind sie entschwundene Ideale einer unwiederbringlichen goldenen Zeit? Nein, es sind erhabene, im Wesen des Glaubens und des hl. Opfers tiefbegründete Ideen, alt und doch immer wieder neu, wie der Glaube und das Opfer selbst. Ihre Anwendung und Verwirklichung mag sich freilich zu verschiedenen Zeiten ein wenig verschieden gestalten, wie ja auch in der äußeren Feier der Messe und in den Formen des kirchlichen Lebens sich manchfache Veränderungen vollzogen haben. Aber das Wesen, der Organismus der Messe, der Geist und die leitenden Ideen der Liturgie sind geblieben: was dem Apostelschüler als Mittelpunkt der kirchlichen Einheit und des kirchlichen Lebens galt, die Eucharastie und das Lob Gottes, das ist noch heute das feierliche liturgische Hochamt, wenn es nach den Vorschriften der Kirche gehalten und von den Gläubigen mit Liebe und Verständniß gefeiert wird. Möge es gelingen gegenüber den Ausschreitungen eines verirrten Geschmackes und gegenüber der verhängnißvollen Oberflächlichkeit und Gleichgiltigkeit unserer Zeit, das rechte Verständniß für die Bedeutung des erhabenen liturgischen Gottesdienstes in dem Herzen des katholischen Volkes wieder zu wecken, damit alle Gemeinden „ein Chor werden, der in der Versammlung (beim hl. Opfer) den Lobgesang Gottes (den liturg. Gesang) anstimmend, wie mit einer Stimme durch Jesum Christum dem Vater lobsinge und durch Sinneseintracht und einhellige Liebe Jesus Christus ein (ebenso herrliches als verdienstliches) Loblied singe." (St. Ignatius im Briefe an die Epheser Kap. 4.)

Bensheim. **F. Jos. Helbst.**

[1]) Vergl. Nirschl, die Theologie des hl. Ignatius von Antiochien S. 72 ff Probst, die Liturgie in den drei ersten Jahrh. S. 74 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

B. Unterhaltender und erheiternder Theil.

Rechenschafts-Bericht

über die

Kirchenmusikschule in Regensburg.

Als Einleitung zu dem Rechenschaftsbericht über die K. M. Schule in Regensburg, dessen Veröffentlichung nach neunjähriger Arbeit und Anstrengung von Seite der verschiedensten geistlichen und weltlichen Persönlichkeiten aus allen Kreisen der Gesellschaft auch außerhalb Deutschlands eine angenehme Pflicht ist, skizzirt der Unterzeichnete in wenigen Sätzen den Anfang, Fortgang und jetzigen Stand der Schule, und verweist für ausführlichere Notizen und Vorkommnisse auf das Vereinsorgan des allgemeinen deutschen Cäc.-Ver. (Dr. Witts Flieg. Bl. für kath. K. M.), sowie auf den seit 1876 jährlich erschienenen Cäc. Kal.

Die hiesige K. M. Schule wurde vom Unterzeichneten bei der 5. Generalversammlung des deutschen Cäc.-Vereins am 4. Aug. 1874 proponirt (siehe Fl. Bl. 1874, Nr. 9, S. 69 f.) und am 1. Nov. des gleichen Jahres, unter thätiger Beihilfe der Herren G. Jacob, Mich. Haller und Jos. Hanisch mit drei Eleven eröffnet. Im Jahre 1875 kaufte der Unterzeichnete aus eigenen Mitteln ein Haus, besorgte den Umbau zur Unterbringung der Herren Eleven in gesonderten Zimmern nebst Musiksaal, Bibliothekzimmer u. s. w., und versuchte durch die Publikation des C.-K., der zum erstenmale im September 1875 erschien, einen jährlichen Zuschuß zur Zahlung für gemachte Schulden zu gewinnen. Die am Schluße des Jahres 1875 einlaufenden Rechnungen der Geschäftsleute, welche beim Neu- und Umbau thätig gewesen waren, zwangen jedoch den Unterzeichneten, eine öffentliche Einladung zur Abnahme von 4% Anlehensscheinen zum Besten der kirchlichen M. Sch. in Regensburg zu erlassen, welche im Jan. 1876 publicirt wurde. Eine Summe von 60,000 M. in sechszig Serien à 100 Num. à 10 M. in der Hand zu haben, und in jährlichen Raten von 5000 M., eventuell auch mit 4% Zins, zurückzubezahlen, war der Grundplan dieser Anleihe. Über den Erfolg derselben siehe C.-K. für 1877. Besser gestaltete sich die materielle Lage der K. M. Sch. im Jahre 1877, nachdem ein zweites Haus erworben und mit dem ersten, sowie mit einem Erziehungsinstitut für Knaben, das in gemietheten Räumen untergebracht war, verbunden werden konnte.

Die Lokale der K. M. Schule wurden auf diese Weise rentabler gemacht, und es konnte nach dem günstigen Erfolge der ersten Ziehung (1. Sept. 1877) an theilweise Rückzahlung der enormen Hypothekschulden gedacht werden (s. C.-K. für 1878, Vorwort). Der Besuch der Schule schien gesichert, die Zahl der Eleven bewegte sich regelmäßig zwischen sechs und neun. Eine kleine Krise, veranlaßt durch die Rede des Unterzeichneten bei Gelegenheit der 7. Generalversammlung in Biberach (siehe stenograph. Bericht dieser Versammlung, sowie C.-K. 1879, Vorwort) festigten den äußeren Bestand der Schule, und überzeugte die mit dem Unterzeichneten in Principien stets einigen, opferwilligen Lehrer der Schule von der Nothwendigkeit, an

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einer seit Jahren in Regensburg üblichen Tradition, nämlich an der bevorzugten Pflege der alten Meister in Theorie und Praxis unentwegt festzuhalten, und so der „Schule" ein bestimmtes Gepräge zu geben, sie zu einer Akademie für Pflege und Verständniß der „alten Meister" zu machen, ohne jedoch die actuellen Bedürfnisse der gegenwärtigen Zeit und die praktische Kenntniß sämmtlicher kirchenmusikal. Novitäten hintanzusetzen oder zu vernachlässigen. Die Consolidirung der K. M. Sch. (siehe C.-K. 1880—1882) trat in ein neues Stadium, als mit dem August 1882 das Miethverhältniß für das Knaben-Erziehungsinstitut gelöst und dasselbe in ein weibliches Erziehungs- und Unterrichtsinstitut unter Leitung der Schulschwestern verwandelt wurde. Die beiden Häuser der K. M. Schule wurden zur Erweiterung desselben angekauft, und durch Wegfall großer Annuitätenkapitalien, sowie durch bedeutende Baarzahlung war der Unterzeichnete in den Stand gesetzt, die anfänglich nach dem Tilgungsplan bis zum Jahre 1889 ausgedehnte Rückzahlung der Anlehensscheine schon bis zum 1. Sept. 1883 abzuwickeln (siehe hierüber C.-K. 1883, sowie die betreffenden Inserate in den „Flieg. Blättern").

Nach Ablauf dieses Termines konnte die Abrechnung über die Anlehensscheine fertiggestellt werden, und der Unterzeichnete erledigt sich dieser Aufgabe in folgenden Zeilen mit dem Gefühl des freudigen Dankes gegen Gott und die edelmüthigen Freunde und Gönner der Schule.

I. Geschenke an Kapital und Zinsen.

Vorbemerkung. Die verehrl. Wohlthäter sind nach der Reihe der Serien geordnet, soweit diese letzteren zur Ausgabe gelangten. Innerhalb der Serien wurde die alphabetische Folge vorgezogen; die Kapitalien stammen aus der Zeit von 1876—1883 ohne genauere Jahres- oder Monatsbestimmung. Um Ungleichheiten und Lücken zu vermeiden, blieb bei allen Gebern die Titulatur, Stellung, Würde ꝛc. unerwähnt, theils weil sie dem Unterzeichneten nicht bekannt gegeben wurde, theils weil sie im Laufe der sieben Jahre verändert worden sein wird. Der Ort des Wohlthäters ist nach dem Zeitpunkte angegeben, an dem die freundliche Gabe eintraf. Die Bezeichnung „durch" und „aus" wurde gewählt, wenn genauere Angaben über die einzelnen Geber mangelten. Sollten nach Publikation dieser Listen einzelne „unfreiwillige" Wohlthäter reclamiren, so erlaubt sich der Unterzeichnete auf die Bekanntmachung im Anzeigeblatt zu den Flieg. Bl. für kath. K. M. vom 15. Juni 1882, auf die gleiche Ankündigung im C.-K. für 1883 und auf eine dritte Ausschreibung unterm 1. Juni 1883, „die Heimzahlung der noch restirenden Anlehenslose der K. M. Sch. in Regensburg betreffend" hinzuzuweisen. Etwaige Ungenauigkeiten oder Irrthümer bitte dringend zu notiren, damit im nächsten Jahre nachträgliche Berichtigungen und Verbesserungen veröffentlicht werden können. Außerordentliche Schenkungen und Legate, sowie unverzinsliche, nicht mehr mit Anlehensscheinen gedeckte Kapitalien zu Gunsten der K. M. Sch. werden auch fortan mit Dank und unter ausdrücklicher Erwähnung der verehrlichen Wohlthäter angenommen.

Ser. I.

P. T.	Bauer in Hettstadt	M. 10
	Dr. Englmann in Regensburg	20
	Jos. Greil „ „	10
	Hofstetter in Plattling	10
	Dr. Georg Jakob in Regensburg	100
	Dr. Fr. v. Liszt in Budapest	160
	Dr. Alf. Scheglmann in Regensburg	10
	Dr. Ant. Schmitt in München	20
	Joh. Singenberger in Francisstation (Amerika)	10
	Stiftskapitel U. L. Fr. zur alten Kapelle in Regensburg	300
	Se. Fürstbisch. Gn. Joh. Bapt. Zwerger in Graz	100
		M. 750

Ser. II.

P. T.	Durch J. B. Ahle in Dillingen	40
	Aus Allersburg	20
	J. Blied in Brühl	20
	Burgund in Braunweiler	10
	Durch M. Gebele in Ingenried	60
	Karg in Seifriedsberg	10
	Durch J. B. Molitor in Constanz	130
	Aus der Diözese Passau	30
	Aus Piehlenhofen	20
	Frln. Marie Pummerer in Passau	20
	Siegler in Passau	20
		M. 380

Ser. III.

P. T.	Aigner in Fürholzen M.	10
	Aßberger in Freising	10
	Dr. Daller „	10
	Dargel in Teistimmen	100
	Donnelly Nic. in Dublin	50
	Ettenhofer in Freising	10
	Dr. Furtner „	10
	Gürthofer „ „	10
	Haimazy, Diöz. Graz	10
	Hartl und Kannreuther	10
	Hösl in Abertshausen	10
	Dr. Klostermaier in Freising	10
	Kösporer „ „	10

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

	Landgrebe in Freising	10
	Lehner „ „	3
	Sr. Bisch. Gn. Franz von Leonrod in Eichstädt	100
	Libinnes in Winhöring	100
	Mühlthaler Joh. in Freising	10
	Nißl Theodor „ „	10
	Ostermann Ant. „ „	10
	Ropohl in Abertshausen	10
	Rupp in Freising	10
	Sazinger in Abertshausen	10
	Dr. Seisenberger in Freising	10
	Dr. Stigloher „ „	10
	Walter Ant. in Landshut	10
	P. Engelb. Walter in Laufen	10
	Waltl Jos. in Freising	5
	Wandinger „ „	20
	Zehetmaier „ „	10
		M 608

Ser. IV siehe zweite Liste.

Ser. V.

P.T.	Durch „Christl. Akademie" in Prag	270
	Arsan in Au bei München	10
	Aßberger in Freising.	10
	Bonholzer „ „	10
	Danegger „ „	20
	Förster in Prag"	20
	Haller Mich. in Regensburg	200
	Hopfner in Weihenstephan	10
	Kleiter in Freising	10
	Kratzer in Ebersberg	10
	Mayer in München	20
	Mayer in Straubing	30
	Rausch in Freising	10
	Schaller Ferd. in München	100
	Walter Ant. in Landshut	10
	Weißinger in Vötting	10
	Wölfle in Freising	10
		M. 760

Ser. VI.

P.T.	Dirschke in Breslau	30
	Eisenring in Marbach	60
	Füger in Kobelwald	10
	Hug in Altstetten	10
	Keberer in Schwandorf	10
	Königer in Waldmünchen	10
	Müller in Schmerikon	10
	Oberholzer in Andwil	10
	Schmid in Sirnach	10
	Schnittmann in Bruck	10
	Steiner in Andwil	10
	Winter in Langenenslingen	10
		M. 190

Ser. VII.

P.T.	Bach in Altusried	10
	Bauer in Dachau	10
	Berwind, Diöz. Würzburg	20
	Braun in Gutenzell	10
	Eine unbek. Dame in Baden durch Waldmann in Orsingen	200
	Aus Freising bei der Diözesanversammlung	100
	Groll in Ingolstadt	20
	Gundlach in Freising	20
	Harrer in Kirchberg	10
	Hauser in Freising	10
	Hauser in Augsburg	20
	Kerler in Beningen	10
	Kleiter in Freising	20
	Kopp in Hürbel	10
	Neureuter in Moosburg	10
	Aus Ottobeuern (Bez.-Ver.)	10
	Pleithner in Freising	10
	Reindl in Memmingen	10
	Schaller Ferd. in München	50
	Schechner in Freising	50
	Sigmund in Regensburg	10
	Spannbrucker in Freising	10
	Frau Dr. Sparrer in Freising	10
	Staiger in Gutenzell	10
	Stangl in Sittenbach	10
	Tatzel in Oberglogau	10
	Walz in Stuttgart	10
	Bar. von Welden auf Hürbel	10
		M 690

Ser. VIII.

P.T.	Botschan Wenzesl. in Frauenreuth	10
	Braumüller in Hohenfurch	10
	Brendle in Asch	10
	Durch Cramer in Munzingen	80
	Karl v. Egen in Partschins	10
	Eggensberger in Hergensweiler	10
	Endstraßer in Schwabniederhofen	10
	Guggemos in Epfach	10
	Hauser in Freibnrg (Baden)	20
	Ihringer in Altenstadt	10
	Kröhn Vinc. in Spindelmühle	10
	O. v. Mayer in Grabenstätt	10
	Osterried in Altenstadt	10
	Praml Ludw. in Mauth	20
	Reiner in Tannenberg	10
	Schaller in Denklingen	10
	Scheubeck in Niederachdorf	20
	Dr. Ant. Schmitt in München	20
	Schmölz in Schwabsoien	10
	Wiedemann in Deiningen	10
		M. 310

Ser. IX, X und XI siehe dritte Liste.

Ser. XII.

P.T.	P. Beda Eckert in Ingolstadt	30
	Gebele in Ingenried	10
	Hofbaner in Graz	20
	J. B. Molitor in Constanz	150
	Durch Pecoroni in Bernsfelden	110
	Jos. Renner in Regensburg	100
	Dr. Ant. Schmitt in München	50
		M. 470

Ser. XIII.

P.T.	Otto Schneider in Malching mit Vorbehalt der 4% Zinsen auf Lebenszeit.	M. 1000

Ser. XIV.

P.T.	Bernhard Andr. in Nestelbach	10
	Christen P. Severin in St. Paul	10
	Enzel Ant. in Graz	20

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Dr. Fraidl Franz in Graz	20
Gärtner Jos. in Voitsberg	10
Irfis in Sczatmar	10
Dr. Alois Karlon in Graz	20
Joh. Karlon „ „	10
Legat „ „	20
Nitzsch in Sczatmar	10
Durch Otto Schneider in Malching	90
	ℳ 230

Ser. XV.

P.T. Appel, Frln., in Deggendorf	10
Babel in Neuburg a/D.	20
Biger in Josshofen	10
Eberl, Dr. Fr., in Neuburg a/D.	10
Englisches Fräulein-Institut in Neuburg a/D.	10
Günzinger in Rottenbuch	10
Haslauer in Wartenberg	10
Hausladen, Frl. Aug., in Regensburg	10
Hennert Ludw. in Wildsteig	20
Hindelang in Neuburg a/D.	10
Hoffmann in Peiting	10
Hüttner Theod. in Wasserburg	10
Kewitsch Theod. in Berent	10
Kloby in Babenhausen	10
Durch Könen Friedr. in Köln	90
Königsberger in Simmerberg	10
Koller, Frln. Elise, in Abbach	20
Sr. Bisch. Gnad. Phil. Kremenz in Ermeland	100
Krutschek in Dobrau	10
Mayer J. G. in Schwäbisch-Gmünd	10
Nagler in Neuburg a/D.	10
Schmid in Bittenbrunn	10
Schmitt Friedr. in Münster	10
Schnepf in Wasserburg	80
Schulschwesternkloster in München	50
Durch Ant. Schußmüller in Ascholding	30
Selmaier in Wasserburg	10
Sinz in Wurzach	10
Stammel in Neuburg a/D.	10
Wolf in Wegberg	10
	ℳ 630

Ser. XVI.

P.T. Dirschke in Breslau	10
Aus Dresden (Brieden, Buck, Kretschmer, Maaz, Suchanek)	60
Aus München (Erzdiözese)	30
Aus München (Stadt)	60
Durch Pecoroni in Bernsfelden	30
Schaller Ferd. in München	30
Weber Georg in Mainz	25
	ℳ 245

Ser. XVII.

P.T. Bach in Altusried	10
Braun Dr. in Würzburg	20
Dachauer in Irlbach	10
Frohnauer in Rettenbach	10
Heiß J. B. in Passau	10
Hintermayer in Freising	10
Könen Friedr. in Köln	10
Krawutschke Rob. in Breslau	10
Mettenleiter Bernh. in Kempten	40
Moosmeier in Ingolstadt	10
Ritzinger in Deggendorf	20
Scheichl „ „	10
Schmid J. in Tachau	10
Seiler in Pauls	10
	ℳ 190

Ser. XVIII.

P.T. Aus Affing (Cäc.-Ver.)	10
Durch Ahle J. B. in Dillingen	40
Debler in Haunswies	10
Erhard in Aulzhausen	10
Feller in Affing	20
Durch Gebele in Ingenried	40
Greppmeier in Stätzling	10
Heinisch in Schlegel	10
Durch Höllwarth K. in Schwaz	20
Knöferle in Stolgard	10
Konrad in Obergriesbach	10
Kriechbaumer in Höchstätt	10
Ihre Durchl. Fürst und Fürstin zu Löwenstein-Wertheim	200
Müller in Sulzscheid	10
Müller in Oberhausdorf	10
Münnich in Kunzendorf	10
Neubauer in Berlin	10
Pesch G. in Zülpich	10
Pfahler in Deggendorf	20
Durch Santner C. in Salzburg	90
Stehr in Schreckendorf	10
Aus Unterwindach (Cäc.-Ver.)	10
Urban in Landeck	10
Velten in Aurach	10
Waltenberger in Ingenried	20
Weber in Glatz	10
Wenzel in Landeck	10
	ℳ 640

Ser. XIX bis XXIV incl. siehe in der dritten Liste.

Ser. XXV.

P.T. Bucher in Wengen	5
Durch Bühler in Segau	30
Luypen Edm. in Regensburg	20
	ℳ 55

Ser. XXVI.

P.T. Arminger in Steyer	10
Behrle, Herder und Hutter in Freiburg i/Br.	20
Belz in Freiburg i/Br.	10
Berger P. Marian in Admont	30
Bomke in Wadersloh	10
Diebold in Freiburg i/Br.	20
Dimmler „	10
Engl. Fräuleininst. in Augsburg	10
Finneisen in Freiburg i/Br.	10
Durch Herweg in München-Gladbach	20
Holzmann in Obermeitingen	20
Kloby in Babenhausen	30
Könen Fr. in Köln	10
Längst in Dösingen	20
Mennel in Bolanden	10
Mettenleiter Bernh. in Kempten	30
Moll in Baisweil	10

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

	Müll in Oberwittelsbach	10
	Müller Otto in Kaufbeuren	10
	Senft in Frontenhausen	10
	Sittler in Berchtesgaden	10
	Speil Dr. in Breslau	20
		M. 340

Ser. XXVII.

P. T.	Schußmüller Ant. in Aſcholding	500
	Schmitt Dr. Ant. in München	100
		M. 600

Ser. XXVIII.

P. T.	Müller Frd. in Caſtel	10
	Schechner in Freiſing	50
	Schmid in Sirnach	70
	Schrenk, Frln. von, in Paſing	10
		M. 140

Ser. XXIX.

P. T.	Groß in Oberglogau	20
	Stangl Al. in Tölz	20
		M. 40

Ser. XXX.

P. T.	Baumgarten Frln. Marg. in Regensburg	20
	Aus Berchtesgaden (ungenannt)	50
	Haberl Frau Cäcilia in Regensburg	10
	Lang Ant. in Kelheim	20
	Martin Frau Bertha in Kelheim	10
	Montaigne Frln. Anna de Riedi in Lanaeken	40
	Aus Oberbayern (ungenannt)	50
	Ortwein P. Magn. in Meran	10
	Söder Rud. in Aſchaffenburg	170
		M. 380

Ser. XXXI.

P. T.	Baus in Oberbeſſenbach	10
	Erk in Thüngersheim	20
	Färber in Forſt	10
	Fiſcher in Grappach	20
	Frölich in Schmerlenbach	30
	Grünewald in Trier	10
	Haas in Wolfsmünſter	10
	Heller in Ronnsthal	10
	Helm in Würzburg	10
	Hock in Zell	10
	Höhl in Würzburg	10
	Iſſing in „	10
	Krinnert in Eſſelbach	10
	Kullmann in Aſchaffenburg	10
	Lippert in Burgſinn	25
	Lochner in Bundorf	10
	Lorenz Frln. Joſephine in Bamberg	20
	Müller in Bernbach	10
	Munſch in Mittelſtreu	20
	Oſtermeier in Niedernberg	10
	Pedraglia in Würzburg	10
	Reiſchmann in Bretzingen	10
	Ries in Forſt	20
	Schauer in Würzburg	10
	Schlör Fr. in Aſchaffenburg	10
	Schlör Paul in Kerbfeld	10
	Schwarzkopf in Hohenburg	5
	Seubert Bruno in Unterpleichfeld	10
	Stamminger in Würzburg	20
	Weimer in Aidhauſen	10
	Wengel in Kleinwallſtadt	10
	Aus Kaufbeuren (Bez.-Ver.)	5
		M. 405

Ser. XXXII, XXXIII ſiehe dritte Liſte, XXXIV unbeſetzt.

Ser. XXXV.

P. T.	le Blanc Charle in Utrecht	100
	Lans Mich. in Hageveld	25
		M. 125

Ser. XXXVI unbeſetzt.

Ser. XXXVII.

P. T.	Kornmüller P. Utto	100

Ser. XXXIX unbeſetzt.

Ser. XL.

P. T.	Durch Gansloſer in Stuttgart	60
	Durch Kollmann in Rottenburg	25
	Mayer B. A. in Embüren	10
		M. 95

Ser. XLI—LX waren unbeſetzt.

Geſammtſumme: M. 9373

II. Geſchenke an Zinſen.

Inſofern das Wort „Geſchenk" den Begriff des Verzichtleiſtens auf eine Sache in ſich ſchließt, ſind alle diejenigen Perſönlichkeiten, welche von den der K. M. Sch. freundlich auf einige Zeit zur Verfügung geſtellten kleineren und größeren Kapitalien keine Zinſen forderten, beſonders die, welche auch den Zins mehrerer Jahre übergaben, zu den Wohlthätern der Schule zu zählen, und darum nach minutiöſer Berechnung des imaginären Gewinnes, beſſer nicht gehabten Verluſtes, an zweiter Stelle namentlich aufgeführt.

Ser. I.

P. T.	4% ſchenkte Baumgarten Flrn. Marg. in Regensburg für	6	J. v.	M.	50 = 12.—
	Leipold in Regensburg	6	„		40 = 9.60
	Pöſſinger „	6	„		50 = 12.—
	Schenz Dr. „	6	„		100 = 24.—
	Singenberger J. B. in Franciskſtation	6	„		20 = 4.80
				M.	260 = 62.40

Ser. II.

P. T.	Durch Ahle in Dillingen	6	J. v.	M.	20 = 4.80
	Bach in Landſtuhl	3	„		100 = 12.—
	Fiſcher in Allersburg	6	„		10 = 2.40
	Hahger in Schönau	6	„		100 = 24.—
	Heiß J. B. in Paſſau	6	„		20 = 4.80

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Julius Lor. in Lauterschach	6	J. v.	M. 30 =	7.20
Kohler Otto in Hechingen	4	„	20 =	3.20
Meisinger Mth. i. Passau	6	„	100 =	24.—
Pohlhammer in Pfarrkirchen	6	„	20 =	4.80
Schiller in Hettingen	6	„	10 =	2.40
Veith J. in Dillingen	6	„	10 =	2.40
			M. 440 =	92.—

Ser. III.

P.T. Freisem in Merzig	2	J. v.	M. 80 =	6.40
Hack in Euskirchen	4	„	10 =	1.60
Dr. Hayd und Waltl in Freising	2	„	20 =	—.80
Heckner in Freising	2	„	10 =	—.80
Hoffmann K. in Allersburg	2	„	10 =	—.80
Dr. Jocham in Freising	3	„	10 =	1.20
Sr. Gnaden P. Utto Lang, Benediktinerabt in Metten	7	„	200 =	56.—
Lechner in Freising	2	„	10 =	—.80
Ostermann in Freising	2	„	10 =	—.80
Schwarzkopf in Hohenburg	2	„	10 =	—.80
Dr. Weinhart in Freising	2	„	10 =	—.80
			M. 380 =	70.80

Ser. IV.

P.T. Krawutschke i. Breslau	2½	J. v.	M. 1000 =	100.—

Ser. V.

Barta Wenz. in Goding	6	J. v.	M. 10 =	2.40
Käser in Moosinning	6	„	20 =	4.80
Mayr in München	6	„	30 =	7.20
Mehler in Regensburg	3	„	100 =	12.—
			M. 160 =	26.40

Ser. VI.

P.T. Durch Benz in Goldach	5	J. v.	M. 130 =	26.—
Aus Einsiedeln (Kloster)	7	„	50 =	14.—
Hofstetter in Schmerikon	2	„	10 =	—.80
Kuster „ „	2	„	10 =	—.80
Pongratz K. in Regensburg	2	„	10 =	—.80
Schnellmann in Vilters	2	„	40 =	3.20
Soeder in Aschaffenburg	1½	„	50 =	3.—
Thür in Altstetten	2	„	10 =	—.80
			M. 310 =	49.40

Ser. VII.

P.T. Bausenwein i. Bamberg	6	J. v.	M. 50 =	12.—
Huber in Allershausen	5	„	10 =	2.—
Jörres Frln. i. München	4	„	10 =	1.60
Lehner in Freising	5	„	50 =	10.—
Schirmeisen in Potsdam	3	„	20 =	2.40
Seelos in Landshut	3	„	10 =	1.20
Zerar „ „	3	„	20 =	2.40
			M. 170 =	31.60

Ser. VIII.

P.T. Haydn Jak. in Markl	6	J. v.	M. 100 =	24.—
Lanz M., Diöz. Passau	6	„	100 =	24.—
Mair Jos. in Dorschhausen	5	„	10 =	2.—
Öttl in Kempten	7	J. v.	M. 100 —	28.—
Reger Mich. in Regensburg	5	„	100 =	20.—
Rubenbauer Fr. in Weiherhammer	6	„	120 =	28.80
Seitz Dr. Ant. in Regensburg	5	„	100 =	20.—
			M. 630 =	146.80

Ser. IX, X und XI siehe in der dritten Liste.

Ser. XII.

P.T. Kondring in Steele 2%	5	J. v.	M. 250 =	25.—
Obermeier Frln. Anna Regensburg	5	„	10 =	2.—
Prarmarer in Donauwörth	4	„	10 =	1.60
			M. 270 =	28.60

Ser. XIII siehe erste und dritte Liste.

Ser. XIV

P.T. Fischer Seb. i. Freising	6	J. v.	M. 10 =	2.40
Kondring in Steele 2%	6	„	500 =	60.—
Rottmoser in Rott a/J.	6	„	60 =	14.40
Schneider Otto in Malching	6	„	180 =	43.20
			M. 750 =	120.—

Ser. XV.

P.T. Frölich in Dießenhofen	3	J. v.	M. 10 =	1.20
Kobler in Amberg	3	„	50 =	6.—
Durch Könen Fr. in Köln	4	„	20 =	3.20
Koller in Neuburg a/D.	4	„	10 =	1.60
Dr. Kosak in Wasserburg	2	„	20 =	1.60
Schreiber in Amberg	3	„	20 =	2.40
Aus Wasserburg	4	„	80 =	12.80
			M. 210 =	28.80

Ser. XVI.

P.T. Auer L. in Donauwörth	1	J. v.	M. 20 =	—.80
Maier in Sauerlach	2	„	10 =	—.80
Mayr in München	1	„	10 =	—.40
Weber in Wackersberg	1	„	10 =	—.40
			M. 50 =	2.40

Ser. XVII.

P.T. Ebner in Deggendorf	3	J. v.	M. 10 =	1.20
Fritz in Metten	3	„	10 =	1.20
Frühwirth i. Deggendorf	3	„	10 =	1.20
Häsele „ „	3	„	10 =	1.20
Heiß J. B. in Passau	3	„	20 =	2.40
Durch Könen Frd. in Köln	5	„	60 =	12.—
Aus Metten (Kloster)	3	„	30 =	3.60
Tresch in Eichstädt	3	„	30 =	3.60
			M. 180 =	26.40

Ser. XVIII.

P.T. Durch Ahle J. B. in Dillingen	5	J. v.	M. 60 =	12.—
Durch Gebele M. in Ingenried	5	„	10 =	2.—
Heyder Heinr. in Gernsheim	6	„	10 =	2.40

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Löchle in Rettenbach	5	J. v. ℳ	10 =	2.—
Ihre Durchl. Fürst u. Fürstin zu Löwenstein-Wertheim	4	„	200 =	32.—
Müller in Deggendorf	3	„	10 =	1.20
		ℳ	300 =	51.60

Ser. XIX—XXIV siehe in der dritten Liste.

Ser. XXV.

P.T. Bucher in Wengen	2	J. v. ℳ	10 =	—.80
Weiß in Muthmannshofen	2	„	20 =	1.60
		ℳ	30 =	2.40

Ser. XXVI.

P.T. Dafner i. Freiburg i/Br.	6	J. v. ℳ	30 =	7.20
Kutschenreiter i. Leonberg 2%	5	„	50 =	5.—
Mayer Mich. in Regensburg	5	„	10 =	2.—
		ℳ	90 =	14.20

Ser. XXVII siehe erste und dritte Liste.

Ser. XXVIII.

P.T. Kondring in Steele 2%	5	J. v. ℳ	200 =	20.—

Ser. XXIX.

P.T. Finken in Pasing	5	J. v. ℳ	50 =	10.—
Durch Könen in Köln	4	„	40 =	6.40
		ℳ	90 =	16.40

Ser. XXX siehe erste und dritte Liste.

Ser. XXXI.

P.T. Albert G. A. in Eichstätt	6	J. v. ℳ	10 =	2.40
Könen Fr. in Köln	5	„	220 =	44.—
Krug in Unterpleichfeld	6	„	210 =	50.40
Millmann Ad. in Würzburg	6	„	40 =	9.60
Obermeier in Allersburg	4	„	10 =	1.60
		ℳ	490 =	108.80

Ser. XXXII und XXXIII siehe dritte Liste, Ser. XXXIV unbesetzt, Ser. XXXV siehe erste Liste, der Rest unbesetzt.

Ser. XXXVI.

P.T. Schußmüller Ant. in Ascholding	1	J. v. ℳ	1000 =	40.—

Ser. XXXVII.

P.T. Frölich in Dießenhofen	1	J. v. ℳ	40 =	1.60

Siehe erste Liste, Rest unbesetzt.

Ser. XXXVIII siehe dritte Liste, Ser. XXXIX unbesetzt.

Serie XL.

P.T. Eichel in Kleinsüßen	3	J. v. ℳ	10 =	1.20
König in Langenargen	3	„	10 =	1.20
Kollmann i. Rottenburg	3	„	50 =	6.—
Schenk in Süßen	3	„	10 =	1.20
		ℳ	80 =	9.60

Ser. XLI—LX unbesetzt.

Aus vorstehender Liste ergibt sich, daß **7130** Mark an Kapitalien zurückbezahlt wurden, von denen der K. M. Schule keine Lasten erwachsen sind, da auf die Zinsen, deren Gesammtsumme M. **1050.20** betrugen, freundlichst Verzicht geleistet worden ist. Wenn man den Zinsengewinn der ersten Liste, welche ein geschenktes Kapital von 8373 M. aufweist, in der Durchschnittszahl von fünf Jahren zu 4% Zinsen berechnet, da die Schenkungen von 1876 bis 1883 in verschiedenen Intervallen stattgefunden haben, so resultirt ein Ertrag von M. 1674.60; theoretisch also betragen die geschenkten Zinsen der beiden Listen die Summe von M. 2724.80.

Wir bedienten uns des Ausdruckes „theoretisch", welcher durch die folgenden Ausführungen seine hinreichende Begründung findet.

Die Einladung zur Abnahme von 4% Anlehensscheinen zum Besten der hiesigen Kirchen-Musik-Schule, welche im Jahre 1876 ergangen ist, enthielt den Hintergedanken, daß der größte Theil der Abnehmer dieser Scheine im Laufe der Jahre die Zinsen schenken werde, ein Thema, das in den mannigfaltigsten Variationen in jedem Vorwort des Cäcilienkalenders erklungen ist. Allein dieser „Sirenengesang" hat nicht allenthalben gezogen, und je länger die Termine für die Jahresziehungen wurden, desto reizender gestalteten sich die Aussichten sogar der 10 Markscheininhaber nach sechs Jahren aus 10 M. z. B. M. 12.40 erwachsen zu sehen. Diese Erfahrung brachte den Unterzeichneten auf den Gedanken, daß im Laufe der Jahre die Zinsen auch das geschenkte Kapital auffressen könnten und am Ende er selbst in Gefahr käme, verschlungen zu werden. Darum beeilte er sich, mit dem 1. Sept. 1883 sämmtliche Anlehensscheine heimzuzahlen und so wieder Gleichgewicht herzustellen. Wie nahe die Gefahr stand, geht aus der Thatsache hervor, daß für M. 14770 vom 1. Sept. 1877 bis 1. Sept. 1883 die Summe von M. 2870 an Zinsen bezahlt werden mußte (siehe Liste III[a]), so daß die „theoretisch" gewonnenen Zinsen zu M. 2724.80 um M. 145.20 überschritten wurden. Zur Bestreitung der Unkosten für Briefe, Inserate, Postanweisungen u. s. w. verdufteten jedoch weitere M. 447.58, und deßhalb mußte das geschenkte Kapital um die Summe von M. 592.78 zur Deckung in Anspruch genommen werden. Mit Einschluß der unter Serie 13 aufgeführten onerirten Summe von M. 1000 hätte das geschenkte Kapital M. 9373 betragen!, in Folge der erwähnten Umstände jedoch wurde es auf Mark **8780.22** reducirt. **Diese höchst dankens-**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

werthe Summe also ist als Geschenk der in allen Theilen Deutschlands und auch im Auslande zerstreuten Wohlthäter **zu betrachten.**

Was aber ist dafür geleistet worden? Wie ist dieses Geschenk fixirt? Was gehört der K. M. Sch. in Regensburg in Folge dieser großmüthigen Beiträge? Diese Frage hat dem Unterzeichneten viel Kopfzerbrechen gemacht, und er weiß keine bessere Antwort als folgenden Vorschlag. „In dem neuen Hause der K. M. Schule H $1^1/_2$b befinden sich 11 Zimmer, welche den Zwecken der K. M. Sch. dienen, und 12 Instrumente (1 Flügel, 7 Harmonium und 4 Pianino), 9 vollständige Betten mit doppelter Wäsche und die übrige nothwendige comfortable Zimmereinrichtung, sowie eine Bibliothek von 7400 Numern an theoretischen und praktischen Musikalien. Dieses Inventar repräsentirt einen Werth von mindestens 12000 Mark, und soll für ewige Zeiten als unveräußerliches Eigenthum der K. M. Sch. in Regensburg betrachtet werden."

Mit diesem Vorschlag dürfte wohl jeder zu Rath und Einsprache berechtigte Wohlthäter der K. M. Sch. einverstanden sein; der Unterzeichnete aber bittet dennoch dringend, etwaige abweichende Anschauungen ihm offen mitzutheilen.

Zu den Wohlthätern der Kirchen-Musik-Schule gehören nicht nur die in den beiden Listen aufgeführten Personen, sondern auch eine Reihe von Buchhändlern, welche die Musikalien des Cäcilien-Vereinskataloges auf Bitte des Unterzeichneten unentgeltlich oder mit bedeutenden Prozenten für die Bibliothek der K. M. Sch. überließen. Zu den ersteren zählen: Nik. Benziger in Einsiedeln, Bößenecker und Coppenrath in Regensburg, Herder in Freiburg, Friedrich Pustet in Regensburg, Schwan in Düsseldorf, und einige kleinere Musikalienhandlungen mit einzelnen Numern; zu den letzteren Böhm in Augsburg, J. Manz in Regensburg und A. Bößenecker schenkte außerdem 200 Exemplare von Mettenleiter's latein. Grammatik und 200 Exemplare von dessen Musikgeschichte der Oberpfalz, durch deren Verkauf 400 M. Einnahme erzielt wurde. Rechnen wir zu diesen Gaben noch die Erträgnisse des Cäc.-Kal., die Prozente aus dem Verkauf der amerikan. Harmonium*) und der autographirten Stimmen ꝛc., worüber die Einzelheiten in den bisher erschienenen neun Jahrgängen des C.-K. nachgesehen werden können, so darf angenommen werden, daß die Gesammtsumme der Zuflüsse den **Werth** des vorhandenen Mobiliarbesitzes darstellt und als wirkliches Eigenthum der K. M. Sch. in Regensburg betrachtet werden kann.

Diese Einschaltungen werden zum **Verständniß** und zur Würdigung der nachfolgenden **Doppelliste** erwünscht gewesen sein, und der **Unterzeichnete** wiederholt, „daß auch diejenigen Personen und Corporationen, welche *Kapital* und *Zinsen* zurückerhielten, als Wohlthäter der K. M. Sch. zu rühmen sind, da ihre Unterstützung zu einer Zeit, wo Baargeld von Bedeutung war, nicht ohne günstigen Einfluß auf die anfangs sehr riskirte Unternehmung gewesen ist. An erster Stelle geben wir die in jeder Serie bezahlten Zinsen, sowie *sämmtliche* bei denselben erwachsenen Unkosten an.

III.a) Zinsen für geliehene Kapitalien und Unkostenkonto.

		M.		M.
Serie I.	Zinsen	— —	Unkosten	1 30
Serie II.	Zinsen	25 —	Unkosten	4 80
Serie III.	Zinsen	8 —	Unkosten	3 45
Serie IV.	Zinsen	— —	Unkosten	— 80
Serie V.	Zinsen	30 —	Unkosten	7 63
Serie VI.	Zinsen	26 —	Unkosten	10 38
Serie VII.	Zinsen	21 —	Unkosten	9 44
Serie VIII.	Zinsen	14 —	Unkosten	8 57
Serie IX.	Zinsen	100 —	Unkosten	1 20
Serie X.	Zinsen	300 —	Unkosten	1 60
Serie XI.	Zinsen	100 —	Unkosten	1 40
S. XII.	Zinsen	86 —	Unkosten	17 35
S. XIII.	Zinsen	240 —	Unkosten	1 80
S. XIV.	Zinsen	64 —	Unkosten	3 90
S. XV.	Zinsen	15 60	Unkosten	2 58
S. XVI.	Zinsen	16 —	Unkosten	8 30
Serie XVII.	Zinsen	70 —	Unkosten	7 94
S. XVIII.	Zinsen	5 60	Unkosten	8 44
S. XIX.	Zinsen	240 —	Unkosten	— 60
Serie XX.	Zinsen	240 —	Unkosten	— 60
Serie XXI.	Zinsen	120 —	Unkosten	— —
Serie XXII.	Zinsen	120 —	Unkosten	— —
Serie XXIII.	Zinsen	160 —	Unkosten	— —
Serie XXIV.	Zinsen	40 —	Unkosten	— —
Serie XXV.	Zinsen	36 —	Unkosten	— 85
Serie XXVI.	Zinsen	136 —	Unkosten	7 14
S. XXVII.	Zinsen	— —	Unkosten	3 8
S. XXVIII.	Zinsen	132 —	Unkosten	1 40
S. XXIX.	Zinsen	163 —	Unkosten	5 37
Serie XXX.	Zinsen	63 —	Unkosten	9 10
Serie XXXI.	Zinsen	4 —	Unkosten	7 32
S. XXXII.	Zinsen	200 —	Unkosten	— —
S. XXXIII.	Zinsen	53 —	Unkosten	— 20
S. XXXVIII.	Zinsen	40 —	Unkosten	— —
Serie XL.	Zinsen	1 80	Unkosten	2 34
Druckkosten der Anlehensscheine,				60 —
Inserate der Ziehungen und Bekanntmachungen in Dr. Witt's Flieg. Bl. vom Jahre 1874—1883				248 70
		Zinsen M. 2870	Unkosten M.	447 58

Wenn in Folgendem bloß die Darlehen von 100 Mark und darüber aufgezählt werden, so sprechen wir dennoch für die in Kapitalien von

*) Vom 1. Sept. 1882 bis 1. Okt. 1883 übergab H. Jos. Renner den 5% Reingewinn von 883 M. 18 Pf., welche Summe hiemit dankend quittirt wird.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

10— 90 M. geliehene und zurückbezahlte Summe von (M. 14770 minus 12000 =) 2770 M. den herzlichsten Dank aus.

III.b) Kapitalien von 100 M. und darüber stehen gegen 4% Zinsen:

Der allgemeine deutsche Cäcilienverein seit 1876	M. 4000.—
Durch H. Domkapellmeister Könen in Köln für 2½ Jahr	1000.—
Durch H. Pfarrer Dargel in Teistimmen vom Juli 1877—1883	1000.—
Den H.H. Prof. Dr. Abröll, Eibenschink, Knabenbauer in Passau, Leitl in Regensburg, Dr. Nirschl in Würzburg für 2½ Jahre	1000.—
H. Vikar Dubois in Erkelenz (Okt. 1876 bis 30. Aug. 1882	200.—
Seb. Bauer, Oekonom in Guperding (1876 bis 1880)	100.—
H. Jos. Haller, Direktor des Johanneum in Bozen (Nov. 1876 bis Jan. 1878)	200.—
H. Prof. Knabl in München vom 1. Aug. 1877—1882	100.—
H. Velten in Anrath bei Düsseldorf (15. Aug. 1878 bis 1881)	100.—
G. A. Bruns in Eilendorf bei Aachen (16. Aug. 1878 bis Okt. 1880)	100.—
Dom. Barbarino, Beichtvater in Altötting 2% Zins (Nov. 1878 bis Jan. 1881)	100.—
H. Aug. Petter, Benefiziat in Dreiheiligen bei Innsbruck (Septbr. 1876 bis 1882)	2000.—
Herm. Heerweg, Gymnasialprof. in München-Gladbach (März 1877 bis 1883)	400.—
Kondring in Steele (zu 2%, theils zu 4% von 1877 bis 1883)	1700.—
	M. 12000.—

Mit Ausnahme der 4000 M., welche laut Beschluß der Generalversammlung in Münster (September 1882) der Kirchenmusikschule gegen 4% Zins bis auf weiteres unter beiderseitiger vierteljähriger Kündigung geliehen werden, sind sämmtliche Gläubiger und Darleher ausbezahlt, und die Schuld ist auf ein 4½% Hypothekkapital von 25.000 M. beschränkt, dessen Verzinsung und allmälige Tilgung nebst den Kosten der Baulast, Haussteuer, Feuerassekuranz, Gemeindeumlagen ꝛc. theils durch Vermiethung zweier disponibler Stockwerke, theils durch die Beiträge der jährlich sieben Monate lang in der K. M. Sch. wohnenden HH. Eleven gedeckt werden soll.

Zusammenstellung.

Einnahmen.

Geschenk an Kapitalien	M. 9373.—
4% Zinsen von M 8373 in 5 Jahren	1674.60
Geschenkte Zinsen aus M. 7130	1050.20
	M. 12097.80

Ausgaben.

An Zinsen für M 14770	M. 2870.—
An Unkosten	447.58
	M. 3317.58

Bilanz.

Einnahmen	M. 12097.80
Ausgaben	3317.58
	M. 8780.22

Was nun den Gesammt-Betrag der geliehenen Summen betrifft, so ergeben sich: 14770 M. für verzinste, 7130 M. für unverzinste, 9373 M. für geschenkte Kapitalien, Summa 31.273 M. Davon sind 5000 M fernerhin mit 4% zu verzinsen, zurückbezahlt wurden demnach 17.900 M., und die K. M. Schule hat außer den oben erwähnten 4½% Zinsen von 25.000 M. nur noch an die Rückzahlung von 4000 M. an den allgemeinen deutschen Cäc.-Ver. und an die Verzinsung von 1000 M. auf Lebzeiten des unter Serie 13 in der ersten Liste erwähnten Wohlthäters zu denken. Dagegen existiren 1) ein Haus mit Garten im Werthe von 60.000 M., 2) ein Garten von 2 Tagwerk 2 Dez. (68,8 Aren) mit Haus im Werthe von 30 000 M., 3) Mobiliar im Werthe von 12.000 M. = Summa 102.000 M. — Objecte, welche der Unterzeichnete, soweit er die Erträgnisse aus den verfügbaren Immobilien nicht zu seinem Lebensunterhalte bedarf, hiemit öffentlich als Eigenthum der K. M. Schule in Regensburg erklärt. Ein beim Notar hinterlegtes Testament setzt im Falle seines Todes eine Corporation als Erbe dieser kirchlichen Stiftung ein.

Der Unterzeichnete sah sich zu diesen Aufschlüssen genöthigt, da dreierlei Anschauungen offen und geheim die Entstehung, den Fortgang und Bestand der K. M. Sch. zu verdächtigen und zu verdunkeln drohten: 1) Man schätzte die wirklichen Beiträge und Geschenke an die Schule so fabelhaft hoch, daß den Unterzeichneten schon beim Gedanken an die Verwaltung der erdichteten, anvertrauten Reichthümer ein mächtiges Gruseln erfaßte; die nüchternen Zahlen werden ihre Wirkung nicht verfehlen. 2) Extrema se tangunt: man streute Gerüchte über maßlose Verschuldung aus, und fürchtete unter Zähneklappern einen skandalösen Krach. Das waren jedoch meistens Leute, die keinen Pfennig riskirt hatten, aber eventuell auf den Trümmern, ihre Prophetengabe rühmend, „Weh" gerufen hätten. 3) Man vermuthete, der Unterzeichnete wolle sich „aus fremdem Rohre Pfeifen schneiden", und wenn dann seine vermeintliche „Schlauheit" bis zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einem festen Resultate durchgedrungen sei, dann werde er schmunzelnd und händereibend seinen Profit in die Tasche stecken und sich als Hausbesitzer gute Tage aufthun, ohne sich weiter um die K. M. Sch. zu bekümmern. Dieser Bosheit gegenüber habe ich vorzugsweise obige Erklärung abgegeben.

Schließlich betone ich wiederholt, daß nicht die materielle Sicherstellung der K. M. Sch. deren Existenz und Fortdauer begründet, sondern jene so erfreuliche Harmonie, bewundernswerthe Opferwilligkeit, unzertrennliche Prinzipieneinheit und selbstlose Hingebung für die Interessen der kirchl. Musik, von denen die seit neun Jahren mit dem Unterzeichneten treu verbündeten Lehrer der K. M. Sch. stets beseelt waren, und welche auch in Zukunft die beste und sicherste Garantie für den Bestand und das Gedeihen dieser Schule sein werden.

Regensburg, 1. Okt. 1883.

Fr. X. Haberl.

3 Flauti.

In meinen Flegeljahren kam mir einmal die Idee zu einer fürchterlichen Oper, die sich wohl, wäre sie je geboren worden, neben den zweiköpfigen Lämmern, fünffüßigen Kälbern und andern Launen der Natur vortheilhaft ausgezeichnet hätte. Keine vereinzelnte Hauptperson bestimmte ich dem reizenden Werke, sondern im Mittelpunkte der dramatischen Handlung bewegte sich eine Zwillingsfigur, eine Doppelgestalt, kurz gesagt, ein zweistimmiger Heldenbariton.

Zwei Genueser hatten sich zeitlebens auf den Tod gehaßt, wegen dieses Hasses ein Verbrechen an einander begangen, wegen dieses Verbrechens lebenslängliche Galeerenstrafe sich zugezogen; auf den Galeeren waren sie an dieselbe Kette geschmiedet worden, und so gefesselt, zwei Menschen in Einem vernichtenden Gefühle vereint, sollten sie auf der Bühne erscheinen, ihren Haß a due voci singen und das Eisen dazu klirren lassen. Wie ich mir die Entwicklung der schauerlichen Action gedacht habe, weiß ich nicht mehr. Darüber herrschte wohl ein erfreuliches Dunkel in meinen jungen Gedanken. Aber das Eine war mir klar, daß der fünfte Act eine unabweisbare Pflicht mir auferlegte, die Pflicht nämlich, meiner Zwillingsfigur einen entsprechenden Zwillingstod zu bereiten. Gegenseitige Vernichtung war der einzig denkbare Ausgang. Nach der letzten Rache-Arie, der fünf und zwanzigsten in der Oper, erhoben die Genueser die eiserne Fessel, jeder sein Theil, und erschlugen, zermalmten und zerstäubten sich einander, so daß von den armen Doppelgängern und Doppelsängern, von ihrem Zwillingsleib und ihrem zweistimmigen Haß und Baß nichts mehr übrig blieb, als die unzerstörbare Eisenkette.

Das Attentat gegen den guten Geschmack, das ich da plante, ist glücklicherweise nie verübt worden. Doch bin und wieder erinnere ich mich daran, und es beschleicht mich dann ein entsetzlicher Gedanke, und ein böser Geist flüstert mir ins Ohr, meine Opernidee sei am Ende gar nicht so übel gewesen und weder unwahrscheinlich noch unausführbar. Ja, als ich unlängst eine hübsche alte Novelle las von zwei Musikanten, die sich nicht ausstehen konnten und doch, Primo-Secondo, in Eintracht neben einander blasen mußten, da rief ich unwillkürlich im ersten Augenblick: das ist ja meine Oper! — und im zweiten: das ist ja die Geschichte der Gebrüder Flauti, jene erbauliche Geschichte, die mir einst ein Musiker in St . . . . . erzählte und die mir wieder einmal bewies, daß die verrückteste Erfindung des Fabulisten nicht so verrückt ist, um nicht früher oder später vom Leben zur Wahrheit gemacht zu werden.

Wäre die Geschichte der Flauti der alten Novelle (sie war von einem Franzosen, ich glaube von Albéric Second) und der im Ei erstickten Oper nur ähnlich, dürfte sie billig verschwiegen bleiben: allein sie ist nicht nur beiden verwandt, sondern auch von beiden sehr verschieden, und deßhalb mag sie erzählt werden.

3 Flauti — die beiden Flötisten!

Zunächst erräth Jedermann, daß von einem Haß zwischen Flötisten schlechterdings keine Rede sein kann; es wäre dies einfach eine contradictio in adjecto. Die Flöte ist ein Instrument, das seinen Mann zu milder Denkungsart stimmt, und die Fachgelehrten aller Nationen wissen ihr nur ganz löbliche Dinge nachzusagen. Berlioz rühmt ihr zartes Wesen, ihre Bescheidenheit, ihre Hingebung, und Marx, noch enthusiastischer, vergleicht ihren Ton mit dem sanften Blau des Himmels und schwärmt auch für die mattere Farbe der untern Octave, in der er „den sogenannten blauen Himmel der nördlichen Breiten" wiederfindet. Also zweierlei Zonen, in derselben Luftsäule mitschwingend; Nord und Süd, auf Einem Instrumente anzublasen! — kann man von einer schlichten Flöte mehr verlangen?

Nun weiß man aber oder sollte es wenigstens wissen, daß der Charakter eines Instrumentes auf denjenigen abfärbt, der es handhabt. Viele glauben, der Musiker spiele sein Instru-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ment, doch ist das ein Irrthum: das Instrument spielt seinen Musiker. Und daher kommt es auch, aus dieser geheimnißvollen Einwirkung des Instrumentes auf den Spieler läßt es sich erklären, daß der Trompeter meistens vorlaut, der Violonist sinnlich, der Waldhornist durstig, der Posaunist biderb, der Contrabassist ein Philister, der Fagottist leberkrank, der Flötist aber zart und zärtlich ist. Es gab eine Zeit, wo sich ein ordentlicher Verliebter ohne die sentimentale Querpfeife zwischen den Fingern gar nicht sehen lassen durfte, und in dieser guten alten Zeit galt dieselbe nicht blos als unentbehrliches Werkzeug der Liebe, sondern auch als Sinnbild jedes edleren Bundes. Wer damals von Flöte sprach, meinte Friede und Freundschaft, und wer damals in St..... die Flötisten X. und Y. kannte — „die Gebrüder Flauti" oder „3 Flauti", wie die Orchesterkameraden kurzweg sagten — dem war eine treuinnige Gemeinschaft, ein exemplarischer Freundesbund kund geworden.

Für den Musikpult, den sie seit langen Jahren in Concert und Theater inne hatten, schien sie die Vorsehung selber auserwählt und aus langer Hand vorbereitet zu haben. Dasselbe Schicksal waltete, zusammenstimmend, ausgleichend, ergänzend, über Beider Lebenslauf. X. war kaum geboren, so kam am andern Ende der Stadt Y. auf die Welt. Wurde dieser auf den Namen Peter getauft, so erhielt jener den Namen Paul. Peter Y. war etwas schwächlicher Constitution und Paul X. gedieh mühsam. Als sie sich zum erstenmal in der Schule begegneten, versuchten sie sich gründlich durchzuprügeln; aber die Kräfte reichten nicht aus, sie waren beide zu schwach zum Raufen und mußten sich immer abseits der derberen Vergnügungen ihrer Schulkameraden halten. So gleichermaßen vereinsamt, schlossen sie einen Bund fürs Leben.

Paul war träge, dafür lernte Peter sehr ungerne; beide verließen die Schule ziemlich früh. Sicherlich war es höhere Fügung, daß Peter zum Flötisten sich ausbilden wollte, denn Paul verspürte schon längst einen unwiderstehlichen Drang, diesem Instrumente sich zu widmen; und als sie denn heranwuchsen — beide klein und schmächtig, der eine blond, der andere braun, beide unzertrennlich — da war es sozusagen selbstverständlich, daß Peter und Paul um dieselbe bürgerliche Stellung warben und Peter Y. das Amt eines zweiten Flötisten im Orchester zu St..... nur annahm, weil seit einiger Zeit Paul X. die Funktionen eines ersten Flötisten dort versah.

Daß sie beide bliesen wie die Götter, läßt sich nach allem Vorhergehenden leicht errathen.

Stets gleichen Sinnes in den wichtigsten Dingen, waren sie natürlich die Eintracht selber in geringeren. Wenn Primo durstig wurde, so traf es sich immer, daß Secondo just nach einem frischen Getränke lechzte; wenn Secondo irgendwo die Virtuosität seines Freundes Primo rühmte, so behauptete und bewies dieser anderswo, Secondo sei eigentlich die allererste Flöte und einer der besten Musiker des Jahrhunderts, und wenn Primo für seinen Partner eine Gehaltszulage begehrte, so wußte Secondo maßgebenden Ortes nachzuweisen, daß ein paar hundert Gulden mehr für einen Künstler vom Range des Primo eigentlich gar kein Geld sei.

Nun muß man aber von den trefflichen Menschen beispielsweise eine Staccato-Passage von Zweiunddreißigsteln gehört haben: welche Präcision! welche Reinheit! welche Zunge! Man hätte den Lauf photographiren können und die Sonne, die Alles sieht, hätte gewiß keinen Makel daran entdeckt. Wahrlich, es war gut, daß die Freunde weiters nicht gebildet waren und sogar von einem gewissen Polycrates nichts wußten; bei so viel Friede und Freundschaft hätte ihnen sonst bange werden müssen. Sie waren ein unzertrennlicher Bund, ein Wunder von Freundschaft — zwei Flöten und Eine Seele.

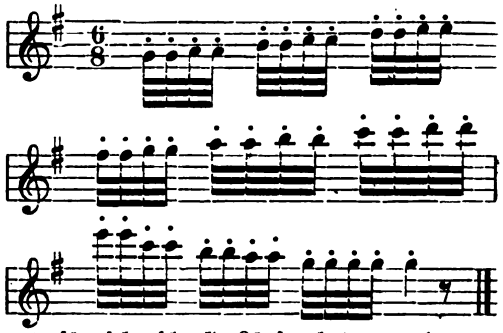
Doch das finstere Verhängniß nahte heran, um mit rauher Hand einzugreifen in das Schicksal unserer Flauti, dieser beiden glücklichen und zufriedenen Menschen.

* * *

„Was hast du denn seit einiger Zeit?" fragte Paul seinen Peter in der Concertprobe, denn was Niemand und selbst der feinhörige Kapellmeister nicht gemerkt, ihm war es nicht entgangen.

„Ja, ja," antwortete Paul ärgerlich, „in dem verwünschten Staccatolauf ist mir wieder was passirt . . . ich weiß nicht, mit der Doppelzunge geht es gar nicht seit einiger Zeit . . . am Ende muß ich wieder in die Schule."

Ein Musikgelehrter sagt: „Das Staccato wird in langsamer Bewegung durch einen einfachen Zungenstoß für jeden Ton (einfache Zunge) und in schnellerer durch einen doppelten (Doppelzunge) hervorgebracht; die Doppelzunge ist sehr gut geeignet für rasches vielfaches Wiederholen des Tones, z. B.:



und für sehr schnelle Läufe, hat ausnehmende Deutlichkeit, ist aber schwierig und macht den Ton leicht dünn und spitzig."

Nun, Peter Y., bisher gleich Paul X. ein anerkannter Meister der Doppelzunge, hatte, vielleicht in Folge einer Halsentzündung, wodurch auch die Speicheldrüsen afficirt worden, von der fabelhaften Behendigkeit seiner Zunge ein ganz klein wenig eingebüßt. Dann und wann fehlte einem Zweiunddreißigstel bis zu seinem vollen Werthe eine Schwingung, der Gedanke eines Hauchs, fast gar nichts Berechenbares, doch immerhin etwas, und jedenfalls genug, um den armen Secondo mit Sorge und Scham zu erfüllen. Es war dies auch das Einzige, was er dem Freunde bisher verschwiegen; kaum gestand er es ja sich selber. Aber insgeheim übte er das widerspänstige Organ und that Alles, um ihm seine Be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bendigkeit zu erhalten, wiederzugeben. Als gar der Freund jene Bemerkung fallen ließ, kam es wie eine Krankheit, wie ein Fieber über ihn. Nun übte er seine Zunge auch ohne Instrument, in jedem freien Augenblick. Sein Mund war beständig musikalisch erregt, seine Zungenspitze in rastlos epileptischer Bewegung, als intonirte er eine unsichtbare Flöte. Auf Spaziergängen, wenn er still an der Seite des Freundes einherging, züngelte er gedankenvoll vor sich hin, oft mit dem Chronometer in der Hand, um auszurechnen, wieviel Zungenstöße er in der Secunde hervorbringen könne. Im Orchester, wenn er pausirte, blies er waghalsige Läufe und halsbrechende Arpeggien staccato in die Luft, natürlich lauter stumme, körperlose Tonfiguren, die nur in seiner Einbildung erklangen, sein Herz aber mit Freude füllten, wenn sie zufällig sauber glückten.

„Laß den Unsinn!" sagte manchmal Flauto Primo, meinte aber dabei weniger das ewige Züngeln, als eine andere alberne Angewohnheit, die Folge davon: das ewige Spucken. Es war kein rohes, gemeines Ausspucken, sondern mehr ein Zischen mit leichtem Secret, ein substantielles Säuseln, ein Spückeln. Und Flauto Secondo trieb allerhand Scherz damit, denn er spückelte so wunderbar sicher und zielbewußt, daß er nie daneben traf. Er war auch darin Virtuos. Wenn der Cellist zu seiner Rechten einen langen Ton zog, und sein Arm langsam sich streckte, so zielte er zwischen Arm und Bogen, und traf, ein unfehlbarer Schütze, den Fleck auf dem Boden, den er aufs Korn genommen hatte. Wenn der Clarinettist vor ihm gefühlvoll wurde, und seine Arme, weich gerundet, flügelartig auf- und niedergingen, so erschien ihm die Öffnung der Arme wie das Rund einer Scheibe, und er zielte und traf mitten durch, ohne je zu fehlen. Es war ein förmlicher Kunstspuck, über den Alle lachten, der aber den Freund in eigenthümliche Unruhe versetzte.

„Laß den Unsinn!" sagte er ihm, denn schaudernd erwog er die Möglichkeit, daß er selber eines Tags von Secondo zur Zielscheibe seiner befremdlichen Kunst genommen werden, daß Secondo einen Fehlschuß thun könnte, und daß er dann, er, Flauto Primo . . . nein, den Gedanken wagte er gar nicht auszudenken. Es wäre ja geradezu gottlos, eine so lange Freundschaft so leichtsinniger Weise zu beflecken. Freilich wenn es geschähe, so müßte Primo ein ernstes Wort sprechen, denn Primo — hierin bestand vielleicht der einzige dem menschlichen Auge bemerkbare Unterschied zwischen den Freunden — Primo war ein Mann von holländisch peinlicher Reinlichkeit, sogar etwas kokett, immer fein aufgenestelt und ein wenig verliebt in seinen schönen schwarzen Frack. Herr des Himmels, wenn dem Frack ein Unglück geschähe!,

„Laß den Unsinn!" sagte er leise zu dem Freunde, der während des Concertes wieder sein Wesen trieb. Man spielte gerade einen Allegrosatz mit dreihundert Pausen.

„Laß den Unsinn!" sagte er noch einmal. Aber der Teufel muß an jenem Abend unserm Secondo in die Zungenspitze gefahren sein. Die wiederholte Mahnung schien ihn zu reizen. Er wollte antworten.

In diesem Augenblicke zitterte ein unheimlicher Ton durchs Orchester, ein Ton wie fernes leises Kettenklirren. Es war ein einzelner Schlag mit den türkischen Becken, ein romantischer Effect des Allegrosatzes, Pause 290 für 3 Flauti. Der Kapellmeister blickte herüber, die Flöten setzten ein.

Bald darauf kam für Primo eine Solostelle mit allerhand brillantem Passagenwerk. Während eines Laufes, der wie eine Leuchtrakete aufzischte, fühlte der pausirende Secondo plötzlich einen unwiderstehlichen Kitzel, und der Lauf war noch nicht verprasselt, als etwas — keine Rakete — zwischen Arm und Flöte des Primo hindurchfuhr und, o Jammer, den Flügel seines Frackes traf. In seinem Schrecken ließ er eine Vierundsechzigtelnote fallen. Wer je eine gemüthvolle deutsche Jungfrau beim Stricken sah und ihren Schmerz belauschte, wenn sie eine Masche fallen ließ, der versteht auch die Betrübniß eines reinlichen Flötisten, der sich zugleich in seiner künstlerischen Ehre und in der Liebe zu seinem Fracke verletzt sah.

Primo sagte gar nichts, sondern deutete nur, als das Allegro vorüber war, auf sein verlorenes Vierundsechzigstel, dann auf seinen Frackflügel, indem er Secondo einen schmerzlichen Blick zuwarf. Der Freund wollte antworten, sich entschuldigen, aber mit einer Handbewegung, die sagen wollte, es mache ja gar nichts, wehrte ihm Primo.

Nach dem Concerte trennten sich beide wie gewöhnlich mit herzlichem Gruße.

So war denn in den reinen Trank der Freundschaft das erste Tröpfchen Zwietrachtgeist gefallen und man kann ja nicht wissen, ob nicht so ein Tröpfchen den ganzen Becher verdirbt. Thatsache ist, daß von der Zeit an zwischen Primo und Secondo bisweilen ein Meinungszwiespalt zu Tage trt, erst schüchtern, dann freier, endlich frecher und frecher, bis auch die Welt damit vertraut wurde. Sie stritten sich über musikalische Dinge, sie zankten über Wichtiges, bald auch über Kleinigkeiten. Dienstfertige Kameraden thaten das Ihrige, die beiden Unzertrennlichen gegen einander aufzuhetzen. Ein pikanter Hader zwischen denselben wurde schließlich zu einem Hauptspaß der Orchstermitglieder.

Eines Abends trat Primo mit geheimnißvoller Miene ins Orchester, grüßte wie üblich, setzte sich ans Pult, wo Secondo bereits seiner harrte, und holte nach längerem Räuspern und ähnlicher Vorbereitung ein nagelneues Futteral aus seinem Busen hervor. Dem Futteral entnahm er — Secondo traute kaum seinen Augen — eine wunderschöne, gleichfalls nagelneue Flöte von Silber, mit Klappen — Secondo glaubte zu träumen — von lauterem Golde.

„Was?" schrie Secondo. „Du hast . . .?"

„Ich habe mir eine silberne Flöte bauen lassen," antwortete Primo mit fast impertinenter Ruhe, „und wie du siehst, goldene Klappen dazu . . . Silber gibt einen schöneren Klang."

„Ist ja nicht wahr! Auf's Material kommt es gar nicht an."

„Doch, doch! Eure Holzflöten taugen nicht viel."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„Aber alle Gelehrten sind heute darüber einig, daß . . ."

„Die Gelehrten flöten immer schlecht . . . und am Ende kann ich mir doch wohl Silber gestatten, meine ich . . . als erster Flötist!"

Das war hart. Secondo fand auch keine Antwort darauf. Daß zwischen 3 Flauti ein Unterschied des Ranges bestehe, hatte bis jetzt noch keiner der beiden gefühlt, um so weniger gesagt. Als erster Flötist! Das Wort schnitt das Tischtuch entzwei. Von der Stunde an ärgerten sie sich absichtlich wie sie nur konnten, und verbitterten sich das Leben in herzlich dummer Weise. Daß ich es nur herausjage: sie haßten sich nachgerade, haßten sich mit dem ganzen Ingrimm zweier Menschen, die sich einst innig geliebt und wovon nun jeder klagte, der Andere habe ihn jahrelang mit tückischer Heuchelei über seine wahre Natur, über seine Bösartigkeit getäuscht. Und weiß man, was es heißt, sich zu hassen und durch Berufspflicht an einander gekettet zu sein? sich gegenseitig in die Hölle zu wünschen und doch jeden Abend, jeden Morgen, in Concerten und Opern, in Proben und Aufführungen an demselben Pulte zu begegnen, zu berühren, die Ellbogen zu fühlen? einander zerreißen zu wollen, und doch mit einander blasen, in reinen Terzen und ungetrübten Sexten sich verbinden zu müssen?

Leidlich ging es noch, wenn eine dritte Flöte dazu kam. Flauto Piccolo — im Orchester zu St . . . . . zufällig ein baumstarker Riese — wurde dann in die Mitte genommen, so daß man wenigstens nicht den Arm des Verhaßten zu streifen brauchte. Flauto Piccolo war eine förmliche Scheidewand zwischen 3 Flauti, aber leider nicht immer zugegen. Für gewöhnlich hatte einer den andern hart am Leibe, die Kette war fertig, und die Kette blieb die Regel.

Natürlich wirkte ihr Haß auch auf ihre musikalischen Leistungen verderblich. Wenn man nicht einmüthig fühlt, kann man auch nicht gut zweistimmig blasen. In den Proben hatte der Kapellmeister dies und das auszusetzen. So wollte einmal ein heikles Unisono der Flauti nicht gut heraus; der Dirigent wurde etwas ärgerlich; Primo schob die Schuld auf Secondo; Secondo wollte sich die Inzicht nicht gefallen lassen; ein Wort rief das andere; der Streit erhitzte sich mehr und mehr; Primo sagte wieder sein böses „als erster Flötist"; Secondo lachte höhnisch; Primo erwiderte den Hohn mit Verachtung, sprach von Stümperei und gemeinem Pfeiferthum — da fuhr ein dunkler Stab durch die Luft, und man hörte einen trockenen Schlag, wie Zusammenstoß von Holz und Knochen, und gleich darauf blitzte etwas durch das Halbdunkel des Orchesters, und siehe da, die beiden Flöten, die silberne und die hölzerne, trafen sich, trennten sich dann, um auf die Schultern des Feindes niederzufallen, und begegneten sich wieder in mörderischem Kampfe. Es war ein scandalöser Auftritt ohnegleichen. Flauto Piccolo, der Riese, saß zum Glück zwischen beiden. Seine Pickelflöte mit dem Munde haltend, ergriff er mit jeder Hand einen der beiden kleinen Musikanten beim Genick, und hob sie in die Luft, indem er sie kräftig schüttelte und ihnen die Köpfe zusammenzuschlagen drohte, wenn sie nicht Ruhe gäben. Aber den Helden der Sage gleich, kämpften 3 Flauti in der Luft weiter. Ihre Instrumente kreuzten sich wie Schwerter. Es setzte Beulen und blaue Mäler ohne Zahl bei diesem Flötenduell. An eine Fortsetzung der Probe war nicht zu denken. Das ganze Orchester kam in Gefahr am Lachkrampf zu ersticken . . .

Primo erklärte offen, daß es nun mit einer gewissen Freundschaft für alle Zeiten vorüber und ihm das gerade recht sei. Er und Secondo haßten sich bis auf's Blut, der officielle Krieg war erklärt.

Bald machte sich indeß eine wesentliche und heilsame Veränderung fühlbar. Namentlich Primo wurde ruhiger und ruhiger; sein Gemüth, von irgend einem Vorhaben bewegt, schien sich des Hasses entwöhnen zu wollen. Die Monate kamen und gingen, und jeder lieh ihm einen Strahl der alten Seelenheiterkeit. Der Himmel klärte sich. Es gab Tage, wo Primo vergnügt und gar nicht sonderlich boshaft vor sich hinlächelte, als wäre ihm wieder einmal ein recht guter Streich gelungen. Es gab Augenblicke, wo er gegen Secondo höflich that. Von einem Umgang mit ihm konnte natürlich keine Rede sein, die Beziehungen waren und blieben abgebrochen; aber, wie die Diplomaten sagen, wenn sie zwei Feinde, die sich für gewöhnlich in den Haaren liegen, leidlich besänftigt haben: ein modus vivendi schien sich für die Beiden gefunden zu haben.

Vielleicht war es der Einfluß eines neuen Bekannten, was den Primo friedsamer stimmte. Da der Mensch, zumal wenn er Musiker ist, nicht leicht ohne Freundschaft bleiben kann, so hatte er sich dem zweiten Fagottisten des Orchesters genähert und verkehrte auffallend viel mit ihm. Man sprach schon von der intimen Freundschaft zwischen Flauto Primo und Fagotto Secondo, allein dies hieß zu weit gehen.

Die Fagottisten des Orchesters zu St . . . . . waren von Haus aus Militärmusiker. Noch einige Monate, und ihr Regiment sollte versetzt werden. Wer sollte dann an ihre Stelle treten? Nun, offenbar die Fagottisten des neuen Regimentes. So dachte Jedermann, so sagte auch der Kapellmeister, der es wissen mußte. Allerdings kniff er dabei die Lippen zusammen, als wollte er das Lachen oder gar ein Geheimniß oder beides verhalten. Im Grunde war er ein Schelm, der Maëstro. Er wußte sehr gut, daß Primo in seiner Jugend neben der Flöte auch Fagott erlernt hatte, daß er seit Monaten das Instrument wieder übte, oft im Verein mit dem zweiten Fagottisten, und daß er sich die Gunst erbeten hatte, denselben nach seinem Abgang zu ersetzen, da sich ohnehin ein berühmter Flötenspieler für das Flötenpult gemeldet habe. Dies Alles wußte der Kapellmeister und wollte es nur nicht sagen, denn Primo hatte sich von ihm und dem Fagottisten das tiefste Stillschweigen geloben lassen. Ach, wie freute er sich auf den Tag der Erlösung! Nicht mehr neben dem Verhaßten sitzen, nicht mehr neben Secondo blasen zu müssen, fortan einen Menschen an seiner Seite zu fühlen, den er vielleicht nicht liebte, der ihm gleichgültig war, den er aber wenigstens nicht verabscheute,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

o welches Glück, o welche sonnige Hoffnung! Der Gedanke an diese bessere Zukunft hatte ihn milder gestimmt und ihm die graue Gegenwart verklärt. Oft, wenn ihn Secondo unversehens mit dem Ellbogen streifte und der alte Groll wieder aufzubrausen drohte, beschwichtigte er sich selbst, indem er im Stillen dachte:

„S! S!" . . . wartet nur, wenn Paul X. erst einmal sein S*) an die Lippen setzt, so wird Alles besser werden . . . S! S!"

Der Übergang von einem Instrument zum andern ist für den Musiker eine Art Seelenwanderung oder vielmehr Seelenwandlung. Primo war noch Flötist, aber nur sein äußerer Mensch; seine Seele war der zarten Flöte fremd geworden, sie sehnte sich in unbewußtem Drange nach dem Fagott, dem Instrument des gepreßten Herzens und des verkniffenen Hasses. Der Tag, an dem die Wandlung sich vollenden, das neue Instrument ihm ganz zu eigen werden sollte, hatte natürlich seine besondere Bedeutung für unseres Primo Musikantenseele: ein anderes Leben begann für sie, neue Horizonte spannten sich vor ihr auf, Flauto Primo ward Fagotto Secondo. Die Metamorphose löste unausstehliche Bande, gab ihm die schmerzlich vermißte Freiheit zurück, machte ihn wieder zum Herrn seiner selbst. Was Wunder, wenn Primo, als der Tag näher und näher rückte, in nervöse Aufregung gerieth und, als des Tages Morgen endlich anbrach, mit unruhigem, ahnungsvoll bewegtem Gemüthe in die Probe ging?

Das Geheimniß war gut bewahrt worden. Die Fagottisten waren bereits mit ihrem Regimente fort, so daß nur noch der Kapellmeister darum wußte; er war es ja, der dem Primo das zweite Fagott zugesagt hatte: für das erste, sagte er, wisse er schon einen passenden Mann.

„Der wird Augen machen, sieht er einen andern Primo neben sich!" dachte Paul X. und der Gedanke gab ihm einige Kraft, deren er bedurfte. Denn je näher er dem Theater kam, fühlte er sich merkwürdigerweise um so besorgter. Aber das ist immer so, wenn der Mensch ein längst erhofftes Glück endlich genießen soll.

Die Lampen brannten schon im Orchester; die Musiker waren fast vollzählig und stimmten wacker; der Kapellmeister saß an seinem Pulte und gab Winke dahin und dorthin, denn es war heute die erste Orchesterprobe einer neuen Oper. Primo drängte sich seinem neuen Platze zu. Es gab ihm doch einen Stoß, als er im Vorübergehen hinter seinem alten Flötenpulte ein fremdes Gesicht erblickte . . . Aber was ist das? Hat er auch recht gesehen? Täuscht ihn nicht das matte, falsche Lampenlicht? Es sind zwei fremde Gesichter, die hinter dem Flötenpulte zu sehen! Ein neuer Primo und ein neuer Secondo! Was soll das heißen? Der Schweiß tritt ihm auf die Stirne . . . es wird ihm blau und grün vor den Augen . . . da steht er nun vor seinem neuen Pulte . . . der erste Fagottist, der Unbekannte, ist schon da und blättert so ruhig in seiner Stimme, als ob er seit einem Jahrhundert an diesem Platze ansässig wäre . . . Primo muß ihn bitten aufzustehen, damit er zu seinem Sitze kommen könne . . . der Unbekannte erhebt sich . . . Himmel und Hölle, geht es auch mit rechten Dingen zu? . . . wer steht vor ihm? . . . Secondo, der leibhaftige Secondo mit dem Fagott in der Hand! . . . Primo bringt kein Wort hervor, taumelt zu seinem Stuhl, sinkt halb bewußtlos zusammen . . . Secondo auch Fagottist, noch dazu erster Fagottist! O Schmach und Schande, o schnöder Verrath! . . .

„Wir fangen an!" rief der Kapellmeister, mit dem Stabe klopfend. „Nach dem Beckenschlag setzen die Fagotte augenblicklich ein; nur die sforzati, muß ich bitten, nicht übertrieben . . . also! . . . anfangen!"

Der Taktstock senkte sich; die türkischen Becken schlugen schauerlich zusammen, als ob eine schwere eiserne Kette durchs Orchester rasselte; dann quakten einige gepreßte, kurzathmige Töne . . . dann nichts, eine Secunde sprachlosen Erstaunens . . . dann auf Einmal unbändiges Gelächter, welchem der Kapellmeister vergebens abklopfte . . .

„Schnell, Wasser! Essig!" rief Secondo, „er stirbt!"

Alles fuhr von den Stühlen auf und machte sich um den armen Primo zu thun.

Zum Glück war es nur eine vorübergehende Ohnmacht, von der er sich sofort erholte, so daß er sogar die ganze Probe mitmachen konnte. — Freilich, mit welchen Gefühlen! Er hatte es ganz vergessen gehabt, daß seine Lebenslinie in verhängnißvoller Parallele neben der eines Andern hinlief, daß er in seiner Jugend Fagott gelernt, weil eben der Andere dasselbe gethan, und daß dieser Andere schlechterdings *Fagottist* werden mußte, sobald er selber es zu werden beschloß. Dies Alles hatte er vergessen, und nun war ihm das Verhängniß seines Lebens in Einer Secunde wieder fühlbar geworden, nun hörte er grimmiger als je die Kette klirren.

Und was sprechen wir denn nur von Primo?

Secondo, der arme Secondo, war ja ganz in derselben Lage. Auch er hatte sich auf den heutigen Tag gefreut, wie der Gefangene auf den Tag der Befreiung, und auch ihn peinigte nun der Gedanke, daß alle Freude, alle Mühe umsonst gewesen, und zerriß ihm Herz und Gemüth.

Arme Flauti, vom Schicksal aneinander geschmiedet, unfähig, sich zu trennen! . . .

Unfähig? . . .

Nun, es gab denn noch ein Mittel, des Schicksals Herr zu werden, ein gar bitteres Mittel, aber das einzige, das noch übrig blieb.

Kurze Zeit nach der Probe verfügte sich Primo zum Kapellmeister, um ihm mitzutheilen, daß er fortan der Ehre, ein Mitglied seines Orchesters zu sein, entsagen müsse.

„Was?" rief der Maëstro. „Soeben war Secondo bei mir und hat seine Entlassung gefordert. Sie werden doch nicht beide zugleich von uns fortgehen? So zwei tüchtige Musiker!"

Primo blieb standhaft, Secondo auch; keinerlei Vorstellungen konnten sie zur Wiederaufnahme ihres Berufes bewegen. Der Scherz, den der Maëstro hatte inscenirten helfen, kostete dem Orchester zu St . . . . . zwei seiner besten Künstler.

* * *

*) Die messingene Röhre mit dem Mundstück des Fagottes wird ihrer Gestalt wegen das S genannt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

I Flauti, der Leser weiß es schon, waren wohlhabende Leute, die von ihrem Gelde leben konnten und es nicht nöthig hatten, von einem Amte sich nähren zu lassen. Allein es gibt sehr wenige Menschen, denen die Freiheit nicht über kurz oder lang zur Last wird, sehr wenige, denen es nicht Bedürfniß ist, ihr Leben nach der alltäglichen Schablone eines Berufes einzurichten, sehr wenige, die zur Noth auch nur im Stande wären, die sechzehn Stunden Sonnenschein und Lampenlicht, aus welchen ein Tag beiläufig besteht, mit einem geschäftigen Nichtsthun auszufüllen. Die Sorge war es nicht, was unsern Freunden die Zeit vertrieb — womit in aller Welt konnten sie die Langeweile bekämpfen, die unfehlbar an ihre Thür klopfen mußte?

Da bot sich denn zunächst das gegenseitige Verschimpfen und Verlästern als willkommene Unterhaltung.

Der Mensch kann aber Alles satt bekommen, selbst das Schimpfen gegen seinen Nächsten. Das geht allenfalls noch, wenn zwei Feinde sich täglich begegnen und durch persönliche Reibung ihren Haß stets aufs Neue entzünden. I Flauti mieden sich jedoch wie die Pest; wenn Einer nur des Andern Nasenspitze von Weitem sah, so machte er Kehrt und schlug augenblicks einen andern Weg ein; seit langen Monaten hatten sie sich nicht gesehen, geschweige denn gesprochen. Ihr Haß fand keine rechte Nahrung, brannte sich in sich selber aus.

Mit einem Wort, das gegenseitige Verschimpfen und Verlästern ließ nach. I Flauti sehnten sich nach anderm Zeitvertreib. Primo nahm bisweilen die silberne Flöte in die Hand, um sie sinnend zwischen den Fingern zu wiegen — gespielt hätte er sie um keinen Preis — und Secondo verlegte sich wieder auf die stille Übung der Doppelzunge. Freilich eine schwächliche Waffe gegen eine Langweile, die sich immer breiter machte.

Der Müßiggang hat seine besondere Philosophie, und man könnte ihn sogar den Anfang aller Philosophie nennen. Seitdem I Flauti nichts mehr zu thun und auch das gegenseitige Lästern satt bekommen hatten, begannen sie, zum erstenmal in ihrem Leben, über die Weltordnung nachzudenken, und gewahrten zu ihrem großen Erstaunen, wie kläglich es mit derselben bestellt sei. Diese Wahrnehmung erweiterte den Kreis ihres Unmuthes und verschafft ihnen wieder einige Unterhaltung. Sie ließen das Einzelne laufen und schimpften nun ins Allgemeine hinein: über die Niedertracht der Menschheit, über den Verfall der Kunst, über die schlechten Zeiten, über die Regierung, die gar nichts thue, über die ganze Welt, die täglich erbärmlicher werde. Pessimismus war von jeher ein bequemer und bewährter Zeitvertreib; nur Flötisten scheint er nicht gut anzuschlagen. Nach einigen Monaten schien die Welt und ihre heillose Ordnung den beiden wieder gleichgiltig zu sein, und wahrscheinlich hätten sie sich nunmehr gegen den Himmel gewendet und wären infame Gotteslästerer geworden, wenn sie nicht vorher der Teufel geholt hätte.

Der Spielteufel nämlich. Vom Flötenspiel waren sie aufs Karten- und Würfelspiel gekommen — welch ein Fall! Und wenn es noch bei Karten und Würfeln geblieben wäre! Aber auch dem schmählichen, damals im Reiche wuchernden Lotto ergaben sie sich. Keiner scheerte sich um des Andern Treiben, und doch verfielen sie beide wieder demselben Schicksal, wurden beide von demselben Laster eingefangen, mit dem Unterschiede freilich, daß Secondo beständig gewann, während Primo ebenso beständig verlor. Mit diesem ging es reißend abwärts, seine Vermögensverhältnisse geriethen in Unordnung, und schon fehlte manchmal das Kleingeld in der Haushaltung. Eine Umkehr that dringend noth, wenn es nicht zu einer Katastrophe kommen sollte.

In St . . . . ., einer nicht unbedeutenden Residenzstadt, gab es wie anderswo eine Anzahl leichtsinniger Patrone, die sich ganz von selbst zu einem Spiel-Club zusammengefunden hatten. Primo gerieth bald in die saubere Gesellschaft; Secondo natürlich auch. Sie hatten sich indeß nie dort getroffen, da zum Glück jeder an einem andern Tage oder zu anderer Stunde hinzukommen pflegte.

Des ewigen Verlierens müde, raffte Primo eines Tages Alles zusammen, was er noch an Geld und Geldeswerth besaß, um gegen sein hartnäckiges Mißgeschick einen letzten und entscheidenden Schlag auszuführen. Als er in den Club kam, war gerade ein großer Würfelkrieg ausgebrochen, in welchem sich zwei zahlreiche Parteien mit dem Glücksbecher in der Hand gegenüber standen und woran jeder neu Ankommende sich betheiligen konnte, wenn er Lust hatte. Primo stürzte sich kopfüber ins Gefecht. Der Zufall ward ihm endlich einmal günstig: er gewann große Summen und schien wirklich unbesiegbar zu sein. Die Aufregung des Spiels hatte seine Wangen geröthet. Das Glück und die Hitze machten ihm aber doch etwas bange, und er sehnte sich danach, seine Beute nach Hause zu tragen. Eben wollte er zu spielen aufhören, als die Thüre aufging und Secondo hereintrat.

Vom Gewinn übermüthig gemacht, beim Anblick des verhaßten Menschen die Wallung seiner Galle schlecht bemeisternd, rief Primo dem Eintretenden ein „guten Abend!" zu, was ungefähr so höhnisch klang, als eine Herausforderung zum Duell. Und ein Duell stand auch wiederum bevor. Primo hatte aufs Neue zum Würfelbecher gegriffen.

„Hoho, Kamerad," schrie er, „willst du uns auch einmal die Farbe deiner Groschen zeigen? . . . Gilts?"

Ohne ein Wort zu sagen, setzte Secondo die nicht unbeträchtliche Summe, welche Primo auf den Tisch geworfen hatte. Die Würfel rollten . . . einmal, zweimal . . . Secondo gewann. Primo verdoppelte den Einsatz. Secondo gewann wieder. Primo wurde immer hitziger, Secondo immer glücklicher. Die Verzweiflungswuth des Spielers kam über den Einen, der Andere bewahrte eine geradezu empörende Ruhe. Die Zuschauer folgten dem Kampfe mit athemloser Spannung. Man hörte nichts als das Klappern und Rollen der Würfel und das Ausrufen der Zahlen, die dem Einen Glück, dem Andern Unglück bedeuteten.

„Fünfzehn!" rief Primo.

„Fünfzehn!" sagte Secondo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„Das Doppelte!“ rief Primo.

„Angenommen!“ sagte Secondo.

Die ganze Baarschaft des Primo, ja sein ganzes Vermögen stand auf dem Spiele.

„Wieder fünfzehn!“ rief er.

„Achtzehn!“ riefen alle Zuschauer.

Primo hatte verloren. Aber es blieben ihm noch eine goldene Uhr, ein Ring, eine Brillantnadel, sonstige Werthsachen, die er ausspielen konnte. Er spielte und verlor.

„Der reine Robert der Teufel!“ sagte Einer von der Gesellschaft, und alle lachten.

Auch Primo lachte; es war aber eine bittere, unheimliche Heiterkeit. Der Spielteufel hatte ihn gründlich ausgeraubt. Es blieb ihm sozusagen gar nichts mehr.

„Gar nichts mehr!“ sagte er, und versuchte, recht fröhlich zu scheinen.

„Nun,“ entgegnete Secondo, „etwas bleibt am Ende doch noch übrig.“

„Gar nichts mehr!“ wiederholte Primo in heftigerem Tone. „Gold und Silber, Alles beim Teufel!“

„Silber auch?“ fragte Secondo, nicht ohne spöttische Beziehung.

„Himmel, Herrgott! Alles! Wenn ich's einmal sage!“ schrie Primo, dem der Zorn aufzubrausen begann.

„Weißt' was?“ sagte Secondo beschwichtigend. „Ich habe dir heute dreißigtausend Gulden abgenommen . . . Nun . . .“

„Nun?“ fragte Primo, in allen Nerven aufgeregt, denn er konnte die Ruhe des Gegners nicht länger ertragen.

„Nun,“ bekräftigte Secondo, „ich setze dreißigtausend Gulden gegen deine — silberne Flöte.“

Dem armen Primo wurde es blutig roth vor den Augen. An seine Tage des Glücks und der Hoffart erinnert zu werden, kann einen vom Schicksal gedemüthigten Menschen außer sich bringen. Mit geballter Faust wollte er auf den frechen Gegner losfahren, aber das Spielfieber, der Ärger, der Zorn, die erzwungene Fröhlichkeit hatten seine Kräfte dermaßen überspannt, daß die Natur sagte: Bis hieher und nicht weiter! Wie einst im Theater sank er ohnmächtig zusammen.

Als er wieder zu sich kam, sah er sich zu Hause.

Secondo aber hatte an seinem Spielglück schwer zu tragen; sein Gewissen wollte nicht damit fertig werden.

„Am Ende ging ich doch wieder zu weit,“ sagte er zu sich selbst. „Namentlich mit der Flöte . . . die hätte ich aus dem Spiel lassen sollen.“

Sinnend irrte er einige Tage später in den Straßen herum und kam, aufs Gerathewohl vor sich hin schlendernd, bis hinaus in die Vorstadt. Von Zeit zu Zeit blieb er vor einem Schaufenster stehen und betrachtete gleichgiltig die ausgelegten Gegenstände. Seine Gedanken gingen nicht mit seinen Augen, sondern schweiften dahin und dorthin. Doch mit einem Male schien Etwas seine ganze Aufmerksamkeit zu fesseln. In der Auslage eines Trödlers sah er einen schimmernden Gegenstand, der ihm bekannt schien . . . Er trat näher . . . Kein Zweifel mehr: es war Primo's silberne Flöte.

* * *

Soweit war es also mit dem Armen schon gekommen, daß er sein Instrument hatte zu Geld machen müssen! Nun begreift sich auch die Wuth, die ihn erfaßte, als er von Secondo an die silberne Flöte gemahnt wurde — — die arme Flöte, die längst nicht mehr sein Eigenthum.

Ach, vielleicht konnte er von Glück sagen, daß nun sein Unglück vollständig war. Alles hatte er verspielt, Geld und Gut verloren; so führte ihn denn die Noth zur Ordnung, zur Arbeit zurück. Auf seine Bitte bekam er wieder einen Platz im Orchester: Primo ward wieder zweiter Fagottist. Mit welchen Gefühlen er seinem Beruf Genüge that, wollen wir nicht untersuchen, sondern nur noch Eines Vorfalls erwähnen, der für sein äußeres und inneres Leben bedeutsam war.

Die Hofmusiker zu St . . . . ., im Theater monarchisch regiert, bildeten eine Art Orchester-Republik, wenn es sich um die sogenannten Abonnements-Concerte handelte. Für diese Concerte ernannten sie ihr Oberhaupt aus eigener Wahl, bisher zwar immer den Hofkapellmeister, der zugleich im Theater herrschte, aber möglicherweise konnten sie auch einen andern wählen.

Der Hofkapellmeister hatte in letzter Zeit vielfache Unzufriedenheit unter den Musikern hervorgerufen; aus dem Theater konnte man ihn nicht verdrängen, aber in den Concerten wollte man es ihn büßen lassen. Für diese sollte diesmal ein anderer Dirigent gewählt werden. Wer? das war die große Frage. Im Orchester selbst schien sich kein Mitglied zu finden, das sich für den Posten geeignet hätte. „Höchstens der alte Secondo!“ meinten Einige. „Wenn man den wieder ergattern könnte! Er ist ein vortrefflicher Musiker; hat Ruhe, Autorität; wo's Noth thut, Feuer; vor Allem einen tüchtigen Arm zum Dirigiren.“

Die Candidatur Secondo's wurde immer ernstlicher besprochen. Die Einen waren entschlossen, für ihn zu stimmen; die Andern zauderten und fragten sich, ob es nicht besser wäre, den Hofkapellmeister beizubehalten. Eine einzige Stimme konnte den Ausschlag geben.

Der Tag der Abstimmung war gekommen. Dieselbe geschah nicht durch geheime Stimmzettel, sondern laut und öffentlich. Dreißig Mitglieder hatten für den Hofkapellmeister gestimmt, dreißig für Secondo. Nur Eine Stimme war noch abzugeben. Die Partei des Hofkapellmeisters triumphirte schon im Stillen; diese Eine Stimme kam ja gar nicht in Betracht, es war die Primo's, und Primo stimmte doch auf keinen Fall für seinen Todfeind Secondo. Diesem Eines versetzen zu können, schien ihm sogar Freude zu machen, ihm, dem Primo; denn sein Auge hatte einen eigenthümlichen Glanz, als nun die Reihe an ihn kam und er sich erhob, um sein Votum abzugeben.

„Ich stimme für Peter Y., genannt Secondo,“ sagte er mit klarer fester Stimme.

Ein Ausruf allgemeinen Erstaunens antwortete ihm. Er aber setzte sich wieder ruhig nieder und kümmerte sich nicht weiter um die Bemerkungen seiner Collegen. Erst als Einer von der Partei des Hofkapellmeisters die Worte Unzuverlässigkeit und Verrath fallen ließ, fuhr er

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zornig auf und las dem Vorlauten den Text: Secondo sei sein Feind, ja! und er werde ihm nie vergeben, was er ihm angethan habe, gar nie! aber als Mensch handle er so, als Musiker anders, und für Secondo habe er gestimmt, weil er sich wohl bewußt, daß derselbe ein viel besserer Künstler und auch besserer Orchesterdirigent sei, als jener — Hoftaktschläger. Basta!

So ward also Secondo Dirigent der Abonnementsconcerte. Man erzählte ihm, wie sich Primo bei diesem Anlaß benommen, und hatte nicht des Lobes genug für eine so edle That. Secondo aber wunderte sich nicht im geringsten; so etwas sei ja ganz natürlich, meinte er.

* * *

Arbeit, Ordnung — wer hat je ergründet und berechnet, wieviel Wohlthaten sie dem Menschen bringen? Seitdem I Flauti wieder vom geregelten Gang einer Berufsthätigkeit fortgezogen wurden, ward es ihnen auch im Gemüthe besser. Sie konnten sich nicht versöhnen, nein, das war die reine Unmöglichkeit, das hätte schon ihr Stolz nicht zugegeben; aber sie konnten neben einander existiren, ohne Abscheu sich ansehen, ohne Zorn sich begegnen. Es war denn doch eine viel erträglichere Zeit, als da sie noch, von Haß verzehrt, dieselbe Kette schleppten. Eine milde Traurigkeit war über sie gekommen, der Haß hatte sich in Melancholie aufgelöst.

Weihnachten rückte näher, Weihnachten war da. Sonst wurde das fröhliche Fest immer abwechselnd bei Primo und Secondo gefeiert, in einem Jahre bei diesem, im andern bei jenem. Heuer wäre die Reihe an Primo gekommen. Allein wie die Dinge standen, konnte selbstverständlich von einem gemeinsamen Christbaum keine Rede sein, vielleicht überhaupt von keinem Christbaum.

Primo war mechanisch auf den Markt gegangen, hatte, ohne zu wissen, was er that, einen Tannenbaum gekauft und war nun zu Hause damit beschäftigt, denselben aufzuputzen. Die Arbeit mußte ihn recht traurig stimmen; ein tiefer Seufzer entrang sich hin und wieder seiner Brust. Aber auch stille Freude leuchtete manchmal über sein Gesicht. An was dachte er wohl? Je nun, woran er tagtäglich dachte: an Secondo und an die glücklichen Tage der früheren Freundschaft. Ach, wenn er in diesem Augenblick den armen Secondo hätte sehen können, wie er zu Hause über trüben Gedanken brütete, plötzlich aufsprang und mit heftigen Schritten das Zimmer durchmaß, als kämpfte er mit einem großen Entschluß, dann wieder resignirt auf den Stuhl zurücksank, als wäre Alles, Alles vergeblich! Ja wenn er ihn hätte sehen können, so wäre er ihm vielleicht in die Arme gefallen und hätte seiner Sehnsucht nach Liebe und Freundschaft freien Lauf gelassen: Bruder, Bruder, laß uns Ein Herz und Eine Seele sein, wie ehedem!

Der Abend war hereingebrochen; der Baum stand fertig da in seinem Schmucke. Primo betrachtete wehmüthig das Werk seiner Hände.

Es herrschte Dunkel im Zimmer, Primo wollte kein Licht haben, das Dunkel behagte seinem Gemüthe.

So mochte er eine gute Weile gesessen haben, da ging plötzlich die Thüre auf und Secondo trat verlegen herein. Primo ging auf ihn zu und streckte ihm die Hand entgegen mit soviel Ruhe und Natürlichkeit, als wäre er nie sein Feind gewesen.

„Grüß dich Gott, Secondo," sagte er, „ich hab' dich schon seit einer Stunde erwartet."

„Es ist wahr," antwortete dieser, immer noch voll Verlegenheit, „ich habe mich etwas verspätet . . . übrigens wollte ich dir sagen . . ."

„Daß du ein dummer Kerl bist . . . Allerdings . . . aber ich bin noch viel dümmer."

„Ach nein, am dümmsten bin wohl ich."

„Zugegeben Freund, wir waren sehr dumm."

„Ach ja, sehr dumm!" bekräftigte Secondo, und er konnte sich nicht mehr halten, sondern fiel dem Freunde um den Hals, und dieser preßte ihn an seine Brust, und sie weinten und lachten, lachten und weinten, und Beide brachten kein Wort hervor, höchstens unter Thränen und freudigem Schluchzen die Ausrufe:

„Sehr dumm, sehr dumm!"

Als die Freude kurze Zeit pausirte, sagte Secondo: „Ich habe dir auch etwas mitgebracht." Mit diesen Worten nahm er ein Futteral aus seinem Mantel und öffnete es. Primo erschrack. Es war seine silberne Flöte, was ihm der Freund hinhielt.

„Nein, nein!" rief er, „aus meinen Augen, das verfluchte Instrument! Es hat unsere Feindschaft gestiftet . . . mein Lebtag blas' ich nicht mehr darauf!"

„Und wenn es unsere Feindschaft gestiftet hat," erwiderte Secondo, „so möge es nun zur Friedenspfeife werden und uns daran mahnen, daß man sich gegenseitig Manches nachsehen muß, will man immerdar gut Freund bleiben . . . Ich mache dir einen Vorschlag, Alter: das silberne Ding soll keinem von uns ausschließlich zu eigen gehören, sondern allen beiden gemeinsam; für den täglichen Gebrauch nehmen wir die alten Flöten, denn wir müssen wieder I Flauti werden, das ist klar, du Primo, ich Secondo, ich sehne mich danach, mit dir an's alte Pult geschmiedet zu werden; für den täglichen Gebrauch, sage ich, thun's die andern Flöten, sollte aber je wieder einmal zwischen uns beiden etwas nicht richtig sein oder Einer dem Andern etwas vorzuwerfen haben, so möge er ihn nur an die silberne Flöte erinnern und Alles soll wieder gut sein; wenn nicht, so möge er ihm etwas darauf vorblasen, dem widersteht er gewiß nicht. Wie sagt Schikaneder in der Zauberflöte?

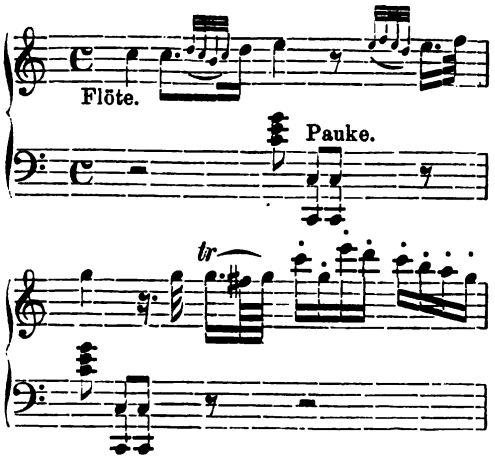
O! so eine Flöte
Ist mehr als Gold und Kronen werth,
Denn durch sie wird Menschenglück
Und Zufriedenheit vermehrt.

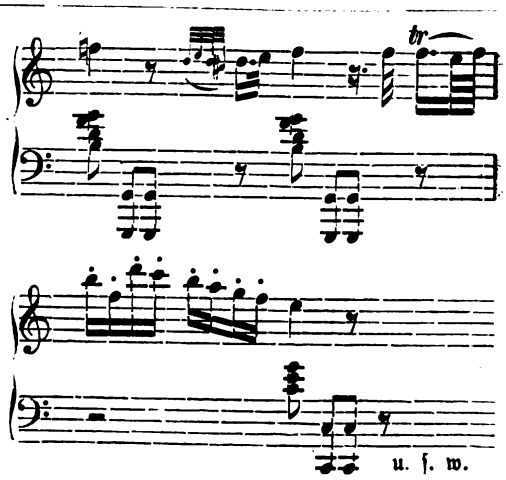
So ist's! aus der Zauberflöte möge er ihm Eins vorblasen, den feierlichen Marsch z. B. im letzten Finale, wo die Flöte fast Majestät bekommt und von den Posaunen, Hörnern und Trompeten in tiefster Ehrfurcht angerufen wird . . . leise Paukenschläge klingen nach wie ein Geheimniß . . . ja, das Geheimniß vom Glück, das der Mensch in sich trägt, durch den Sieg über sich selber aus dem Schlummer weckt und durch Liebe und Freundschaft lebendig erhält."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„So soll es sein!“ rief Primo in freudigster Erregung. „Wenn etwas zwischen uns beiden nicht harmonirt, dann soll die Zauberflöte geblasen werden ... oder aber wenn es uns recht himmlisch wohl um's Herz ist und unsere Gemüther wie die reinste Terz zusammenstimmen, dann soll sie erst recht erklingen, die Zauberflöte!“

Und Primo nahm das silberne Instrument aus dem Futteral, und Secondo setzte sich unaufgefordert ans Clavier, und beide spielten in feierlichem Adagio den Marsch des einzigen Mozart:





Glückliche Zeit, da noch „die Zauberflöte“ deutsche Herzen bewegte und deutsche Jugend begeisterte!

Nach „Hugo Wittmann's Musikalische Momente“ bearbeitet von

Pößinger.

Ein sechsstimmiges Madrigal

von **Hanns Leo Haßler.**

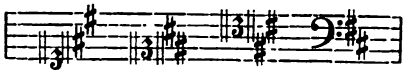
Zur Erheiterung unserer sanglustigen Leser theilen wir in Folgendem ein munteres, naives und leichtes Madrigal eines sehr bekannten deutschen Komponisten in Partitur mit, und zwar in den Original-Schlüsseln. Da der Cäc.-Kalender in diesem Jahre kein Räthsel oder Rebus[1]) enthält, bei gar vielen Musikern und Sängern aber, in Folge gespensterhafter Furcht, erregt durch wahnwitzige Übertreibungen mancher Musik-Journalisten, traditioneller Vorurtheile oder unbezwinglicher Bequemlichkeit und mechanischer Lehrmethoden, nicht bloß der Sopran- oder Tenorschlüssel, sondern besonders der Mezzosopran- und Baritonschlüssel als Räthsel und Rebus gelten, so glaubte die Redaction des Cäc.-Kalenders eine gewisse Rechtfertigung für die Wiedergabe in den Originalschlüsseln zu haben, und angstvollen Kritiken oder nervösen Vorwürfen über Einseitigkeit und Rückfall in Barbarei und Formalismus dadurch begegnen zu können, „daß man nur einen Spaß gemacht habe.“

Das seltene Druckwerk, dem die Komposition Haßlers entnommen ist, wurde der Redaktion durch Herrn Dr. Köhler aus der großherzoglichen Bibliothek in Weimar auf längere Zeit in freundlicher, dankenswerther Weise zur Verfügung gestellt, und trägt den Titel: Lustgarten | Neuer Teutscher | Gesäng, Balletti, Galliar- | den vnd Intraden, mit 4. 5. 6. | vnd 8 Stimmen: | Componirt durch | Hanns Leo Haßler von Nürmberg. | M D (Wappen) C I. Mit Röm. Kayſ.

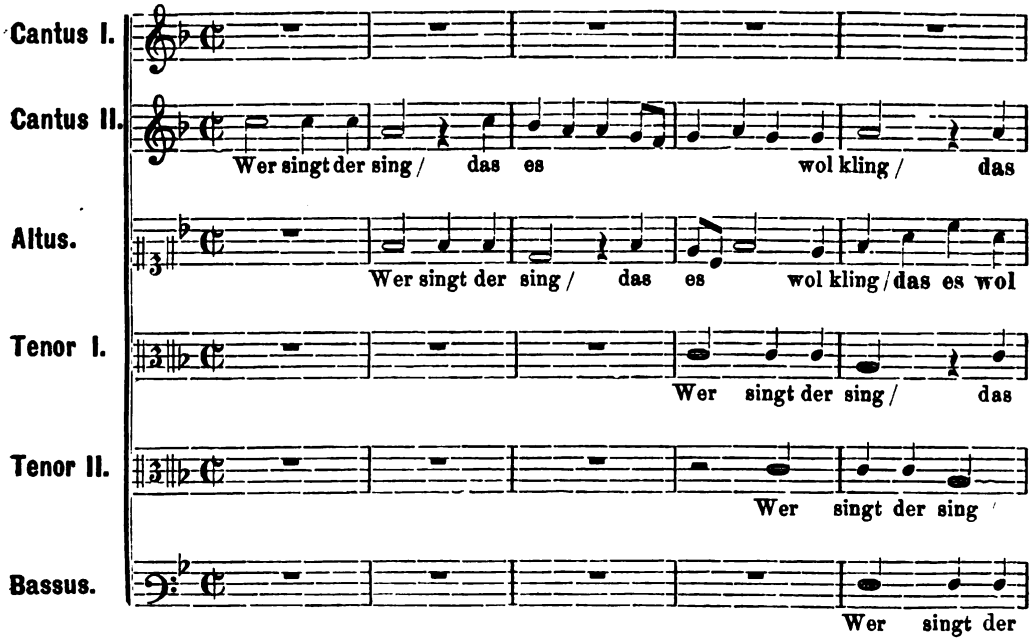
[1]) Die Auflösung der beiden Rebus im Cäc.-Kalender 1883 war ad 1) Parasolbachl (ein paar a, Choralnote g = sol, d a c h l) d. h. Sonnenschirm. 2) Banknoten. Nur vier Einsendungen erfolgten, darunter drei richtige Lösungen durch die HH. Mayer und Blößner, cand. theol. in Regensburg und Chrysostomus Raffl, cand. theol. in Briren. Der 1. Preis fiel durch das Loos auf H. Raffl, der 2. Preis auf H. Mayer, der dritte auf H. Blößner.

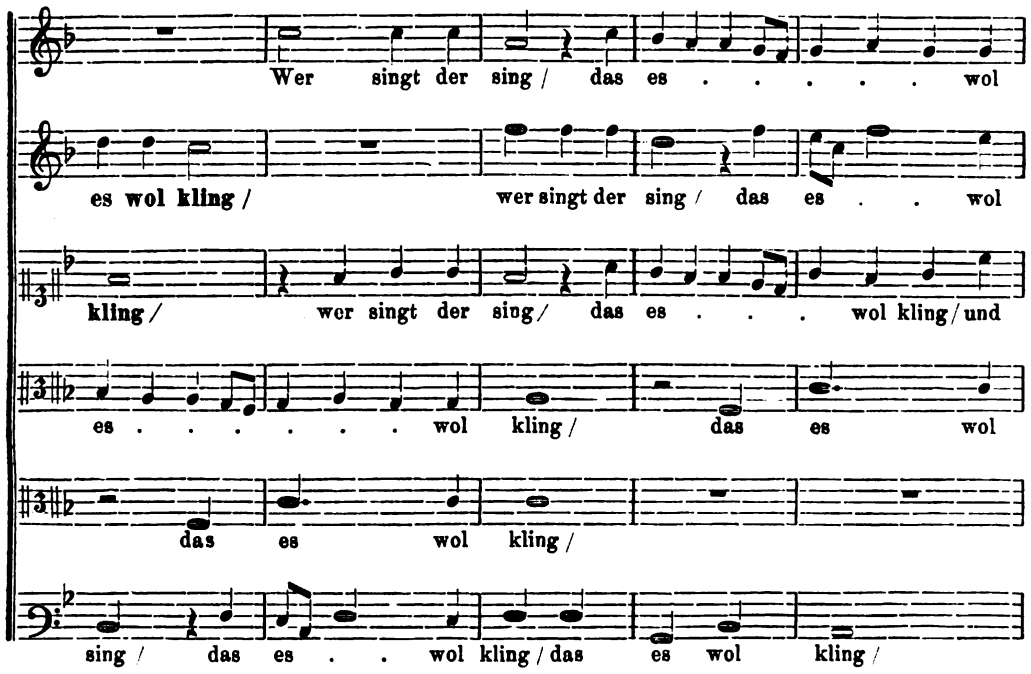
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

May. Freyheit nit nach zu trucken. || Zu Nürmberg bey Paul Kauffmann. | Titel in Roth- und Schwarzdruck mit Einfassung, Format kl. hoch 4° in 6 Stimmbänden, 50 Gesänge enthaltend und „Herren Friderichen, Pfalzgrafen bey Rhein und Churfürsten, Hertzogen in Bayern" vom Komponisten dedicirt „Nürmberg, den 11. Octobris 1601." Die Texte dieser Gesänge sind vollständig, aber nur bei der ersten Strophe den Noten unterlegt, bei den übrigen am Schlusse der Nummer beigefügt. Die Intonation des Madrigals soll eine kleine Terz tiefer geschehen, dann ergeben sich folgende Schlüssel und Vorzeichen:

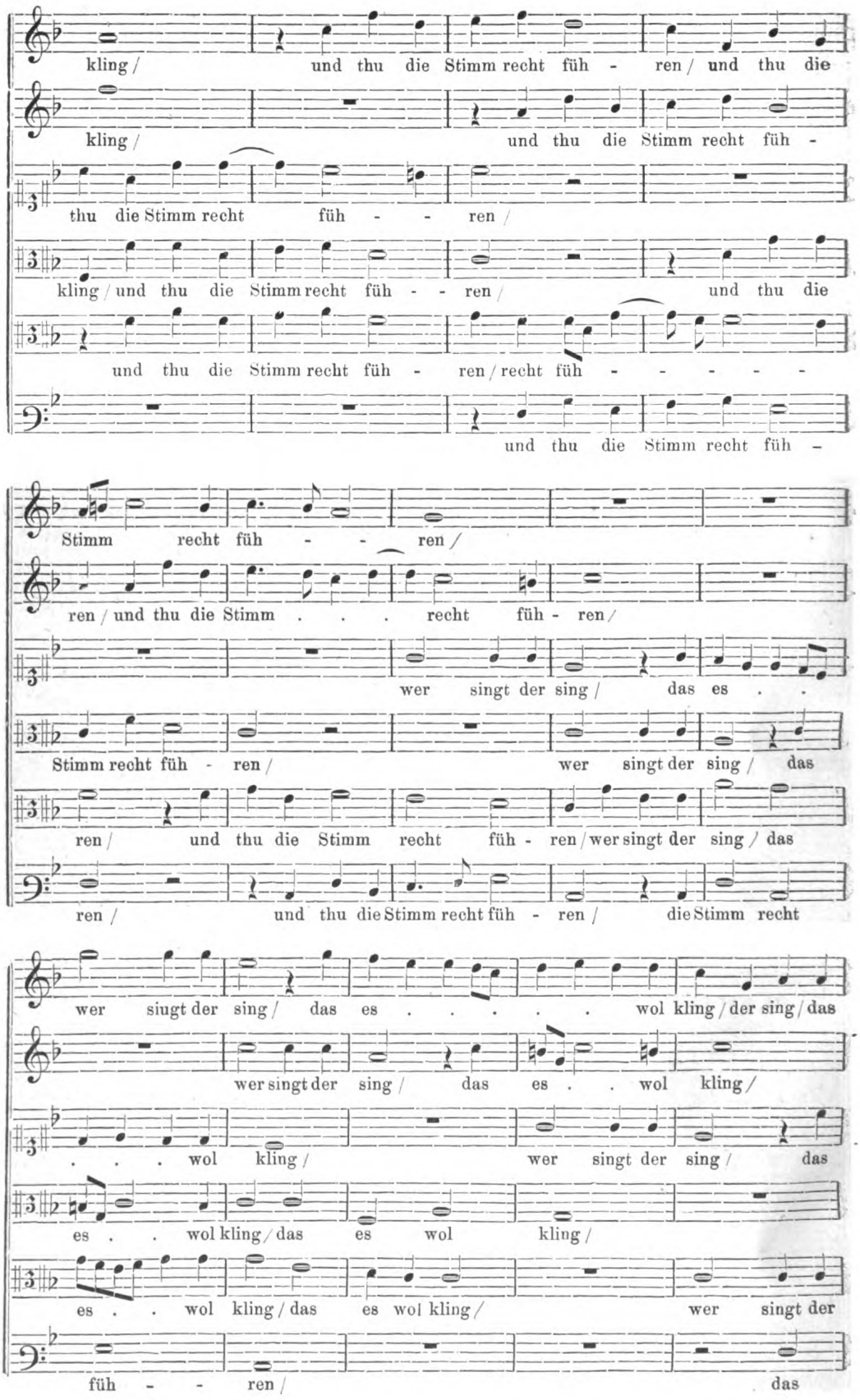


6 vocum. **Hans Leo Hassler.**

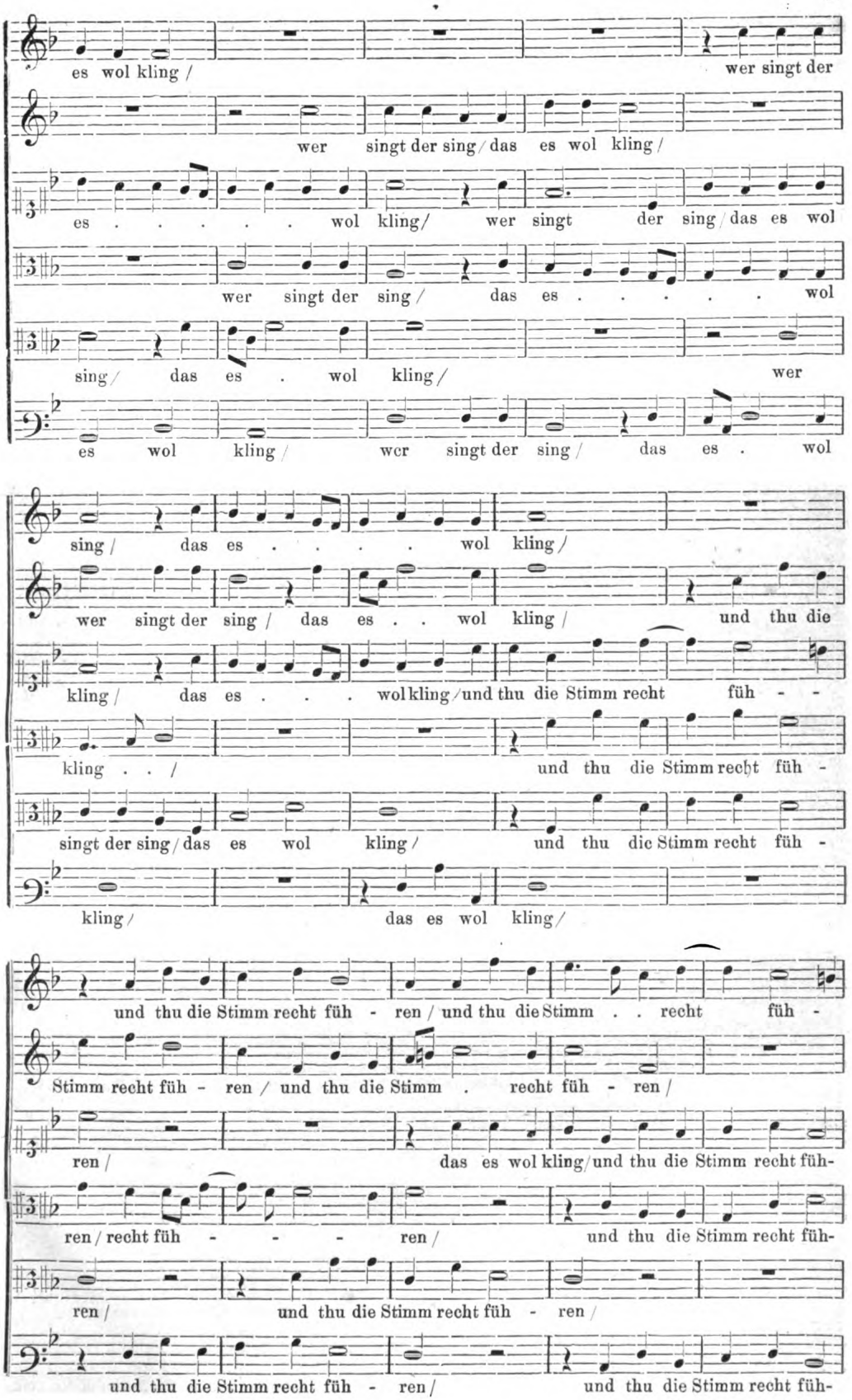




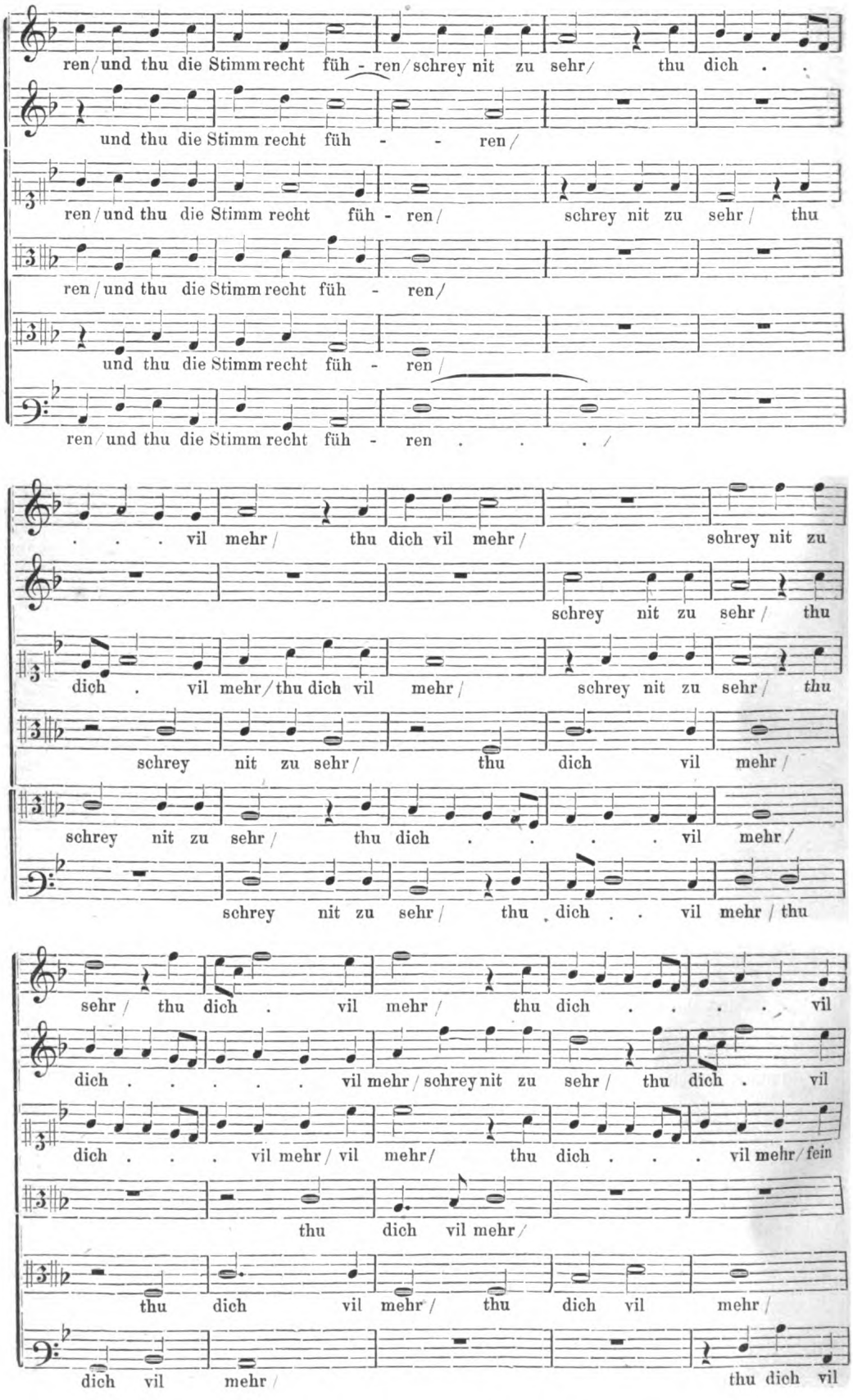
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



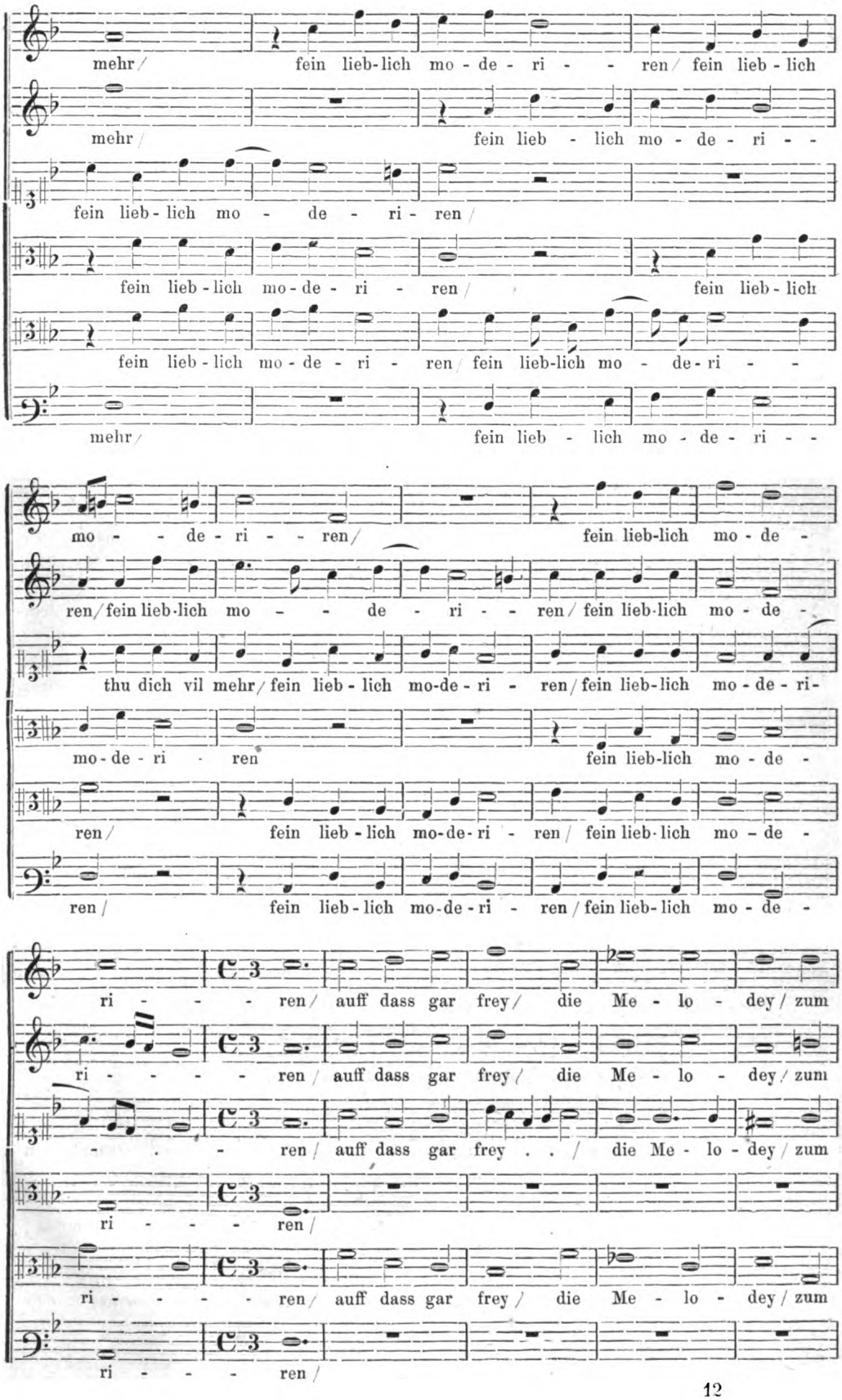
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



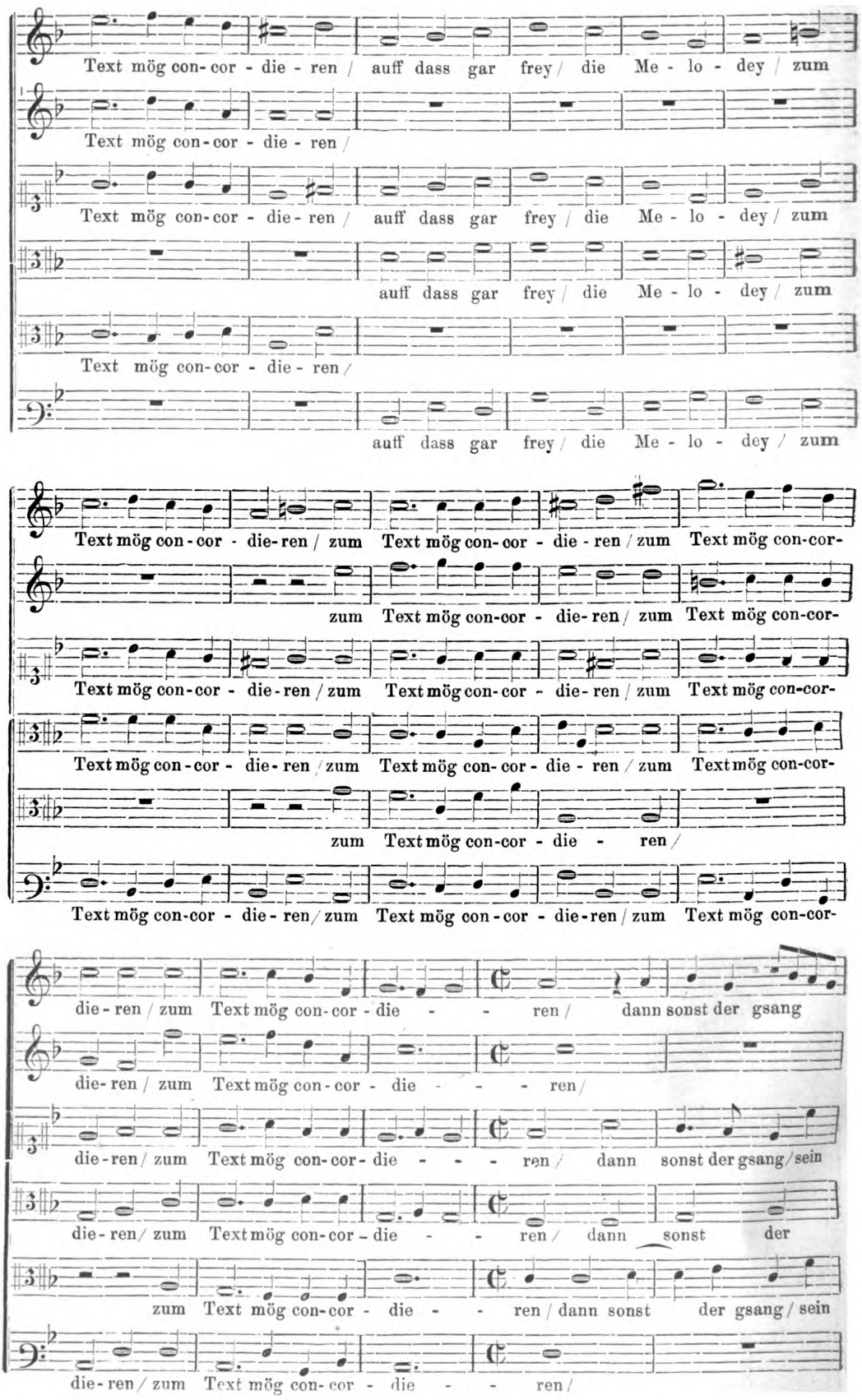
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



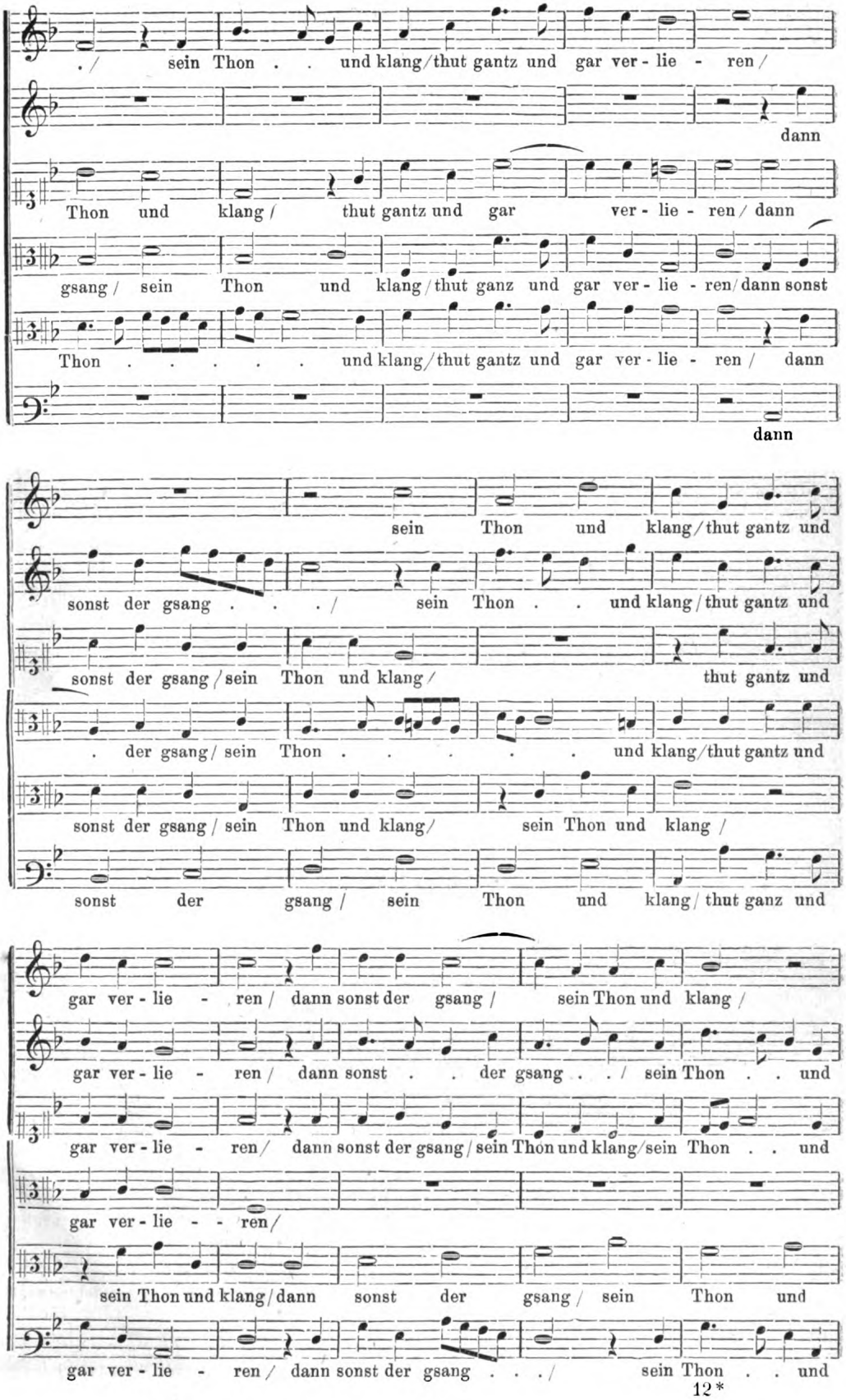
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



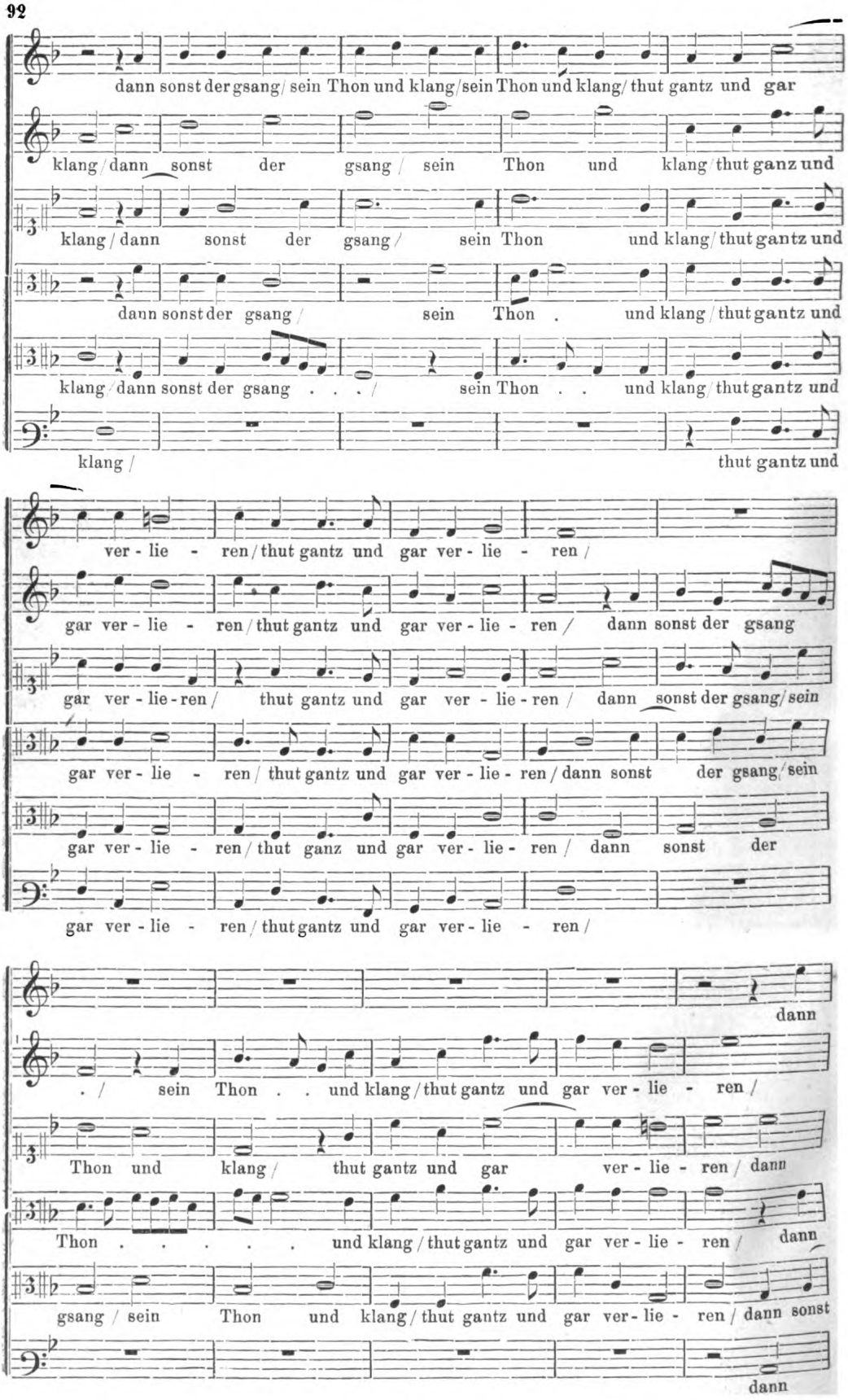
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



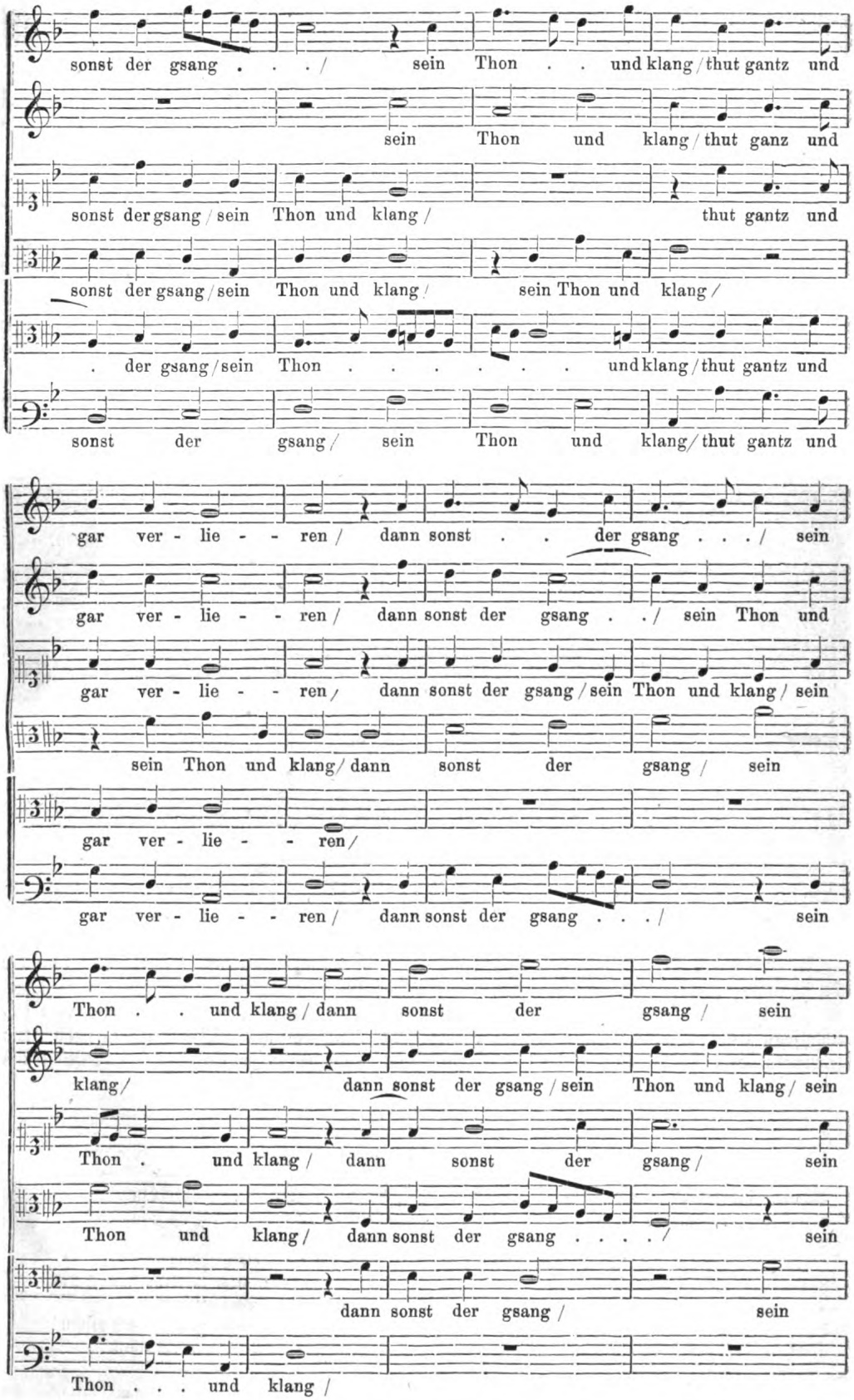
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



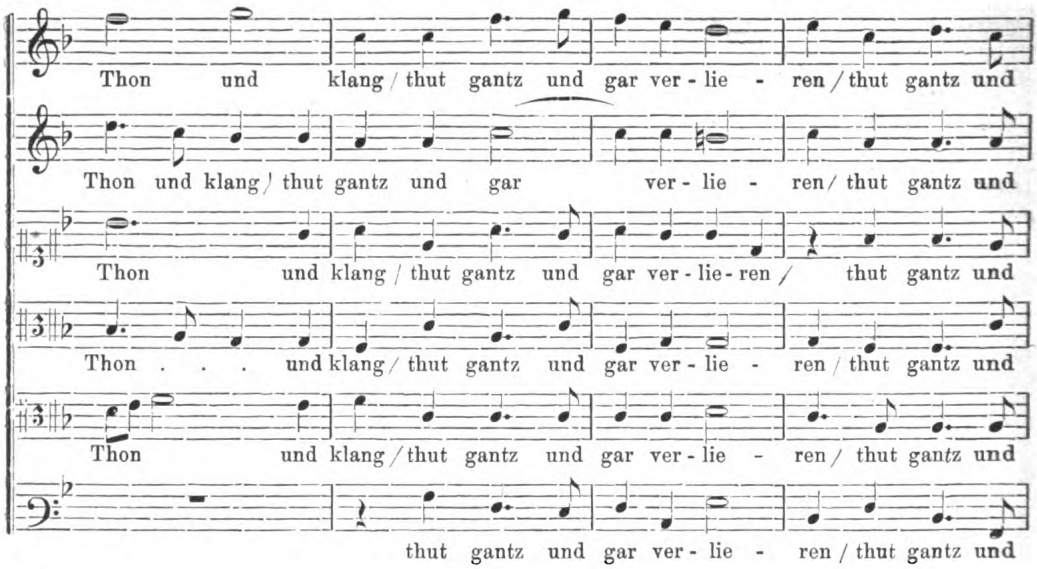
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

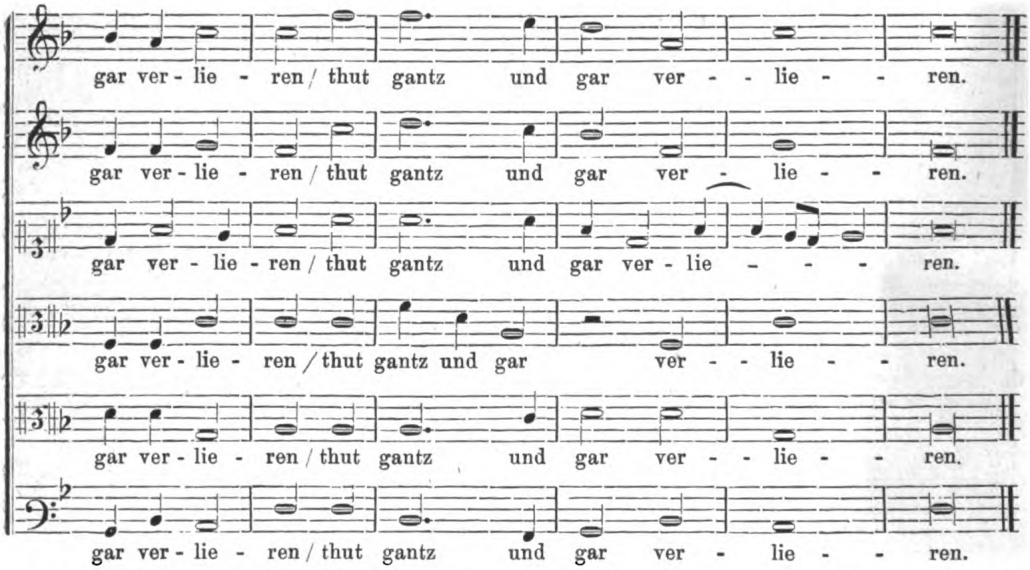


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:01 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google





2. Wer dabey ſitzt | brauch kluge witz | und thu ja nicht verſtören | Ein guten Gſang | daß man den klang | fein eigentlich mag hören | dann man ſonſt lacht | und in bald acht | für einen groben knollen | Der nichts nit kan | noch thut verſtahn | und ſich mit ſchand muß trollen.

3. Drumb jedermann | wer ſingen kan | der lobe Gott den Herren | Der ſolche kunſt | auß gnad und gunſt | uns ſelbſt darumb thut lehren | Auff daß wir all | mit hellem ſchall | ſein güt und gnade preiſen | Die er allzeit | auß gütigkeit | uns allen thut beweiſen.

Passacaglia.*)

Matter wird des Mondes Leuchten. Leiſe,
Leiſe dämmert auf das Morgengrau'n;
Scheidend wie aus liebgewordnem Kreiſe
Läßt die Nacht des Abſchieds Thränen ſchau'n;
Und es duften Dank nach ſtiller Weiſe
Alle Blüthen, die gen Oſten ſchau'n.
O wie feierlich die erſten Strahlen
Gold'gen Saum dem Erdenkleide malen.

Auf den hundert Domen aller Lande
Blinket ſchon das Kreuz im Sonnenlicht;
Aus der Nacht, in täglich jungem Brande
Liebeſlammend die Erlöſung bricht.
Ach, wie Mancher liegt in Gram und Schande,
Sieht das hohe Siegeszeichen nicht.
Doch die Gnade ſchwebt nach ew'gem Willen
Dort und da die Leuchte zu enthüllen.

*) Phantaſie bei Anhörung einer Orgelpaſſacaglia.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Hoch im Giebelhause, nah dem Dache
Härmt sich eine Mutter um ihr Kind,
Hielt am Krankenlager treue Wache —
Ach wie bang die nächt'gen Stunden sind.
Doch, jetzt wird es sonnig im Gemache,
Stärkend weht herein der Morgenwind:
„Mutter! . . . Ist's ein böser Traum gewesen,
„Mutter! Danke Gott, ich bin genesen!"

Heute gilt's, die Ernte einzubringen,
Klar der Tag, von Osten kommt die Luft,
Rößlein dürfen mit zur Weide springen,
Wittern schon der Gräser würz'gen Duft.
Durch den Morgen zieht ein fröhlich Klingen,
Gute Laun' durch helle Stimmen ruft.
Und es regen sich wohl hundert Hände,
Heute kommt der Tag zu gutem Ende.

Aber durch des Kerkers enge Spalte
Dringt der Sonnenstrahl so spärlich ein,
Wärmt die tiefe Zelle nicht, die kalte,
Streichet nur vorüber am Gestein,
Zeichnet dem Gefangenen die alte
Tägliche Entbehrung, Qual und Pein:
Daß die Monde, daß die Jahre schwinden,
Daß er nimmer wird die Freiheit finden.

Abgetrennt der Heimath, ferne, ferne
Opfermuth'ge Glaubensboten zieh'n,
Folgen durch die Wüste ihrem Sterne,
Tragen still das Kreuz im treuen Sinn,
Brächten den Verlass'nen, ach wie gerne
Ew'gen Heiles seligen Gewinn.
Wann erstehst Du hier, o Christuswonne
So wie jetzt am Horizont die Sonne?

Und sie rasten, schweigend zu entfalten
Das Gezelte über dem Altar.
Hier zum erstenmal soll Gnade walten,
Christus bringt sich selbst zum Opfer dar.
Rings die Öde und des Sturm's Gewalten,
Kreischend streift vorbei der Wüstenaar.
Doch die Sonne siegt mit ihren Strahlen
Und der Glaube über Noth und Qualen.

Dunkel herrscht noch in des Fürsten Zimmer,
Ob die Sonne schon zur Mitte steigt.
Durch damastnen Vorhang dringt ein Schimmer,
Der sich zu des Fürsten Antlitz neigt.
Und erwachend grollt er laut, daß nimmer
Er den starren Sinn des Sklaven beugt:
Läßt die Sonne dringen zu den Räumen,
Wo am Tag er schlummern will und träumen!

München.

O des Abschieds von dem heim'schen Herde!
Anker sind gelöst in stiller Bucht.
Jetzo wird am andern End' der Erde
Eine fremde Heimath aufgesucht.
Daß uns dort ein bess'rer Antheil werde!
Böses Schiff, warum so schnell die Flucht?
Lebe wohl, o Strand, in Gold gebadet,
Wie dein letzter Schein zur Rückkehr ladet!

Während draußen hohe Sturmfluth brandet
Woge sich um Wog' am Felsen bricht,
Dort und da ein schwaches Boot zerstrandet,
Flimmert am Altare still ein Licht
Und im Chor die Nonnen weißgewandet
Achten beim Gesang der Stürme nicht,
Preisen Gott in Dominik's Kapelle
Bis erscheint die neue Tageshelle.

Könntest also, Sonne, du erzählen
Was dein Licht an einem Tag erlebt;
Wie viel Hoheit, wie viel banges Quälen
Auf dem Erdenkreis dein Strahl umschwebt,
Wie sie, ach, die Finsterniß erwählen,
Deren Geist nach bösen Lüsten strebt . . .
Welch ein Tagebuch wär' wohl das deine!
Und doch kennt es klar der Ewig-Eine!

Schreib' es nieder denn mit lichten Zügen,
Daß du heut' beleuchtet einen Raum,
D'rin zwei Seelen sich mit Vollgenügen
Tief erbaut an einem hehren Traum.
War es doch als müßtest du dich fügen,
Sonne, in der Orgel Tastensaum
Und als säh'n wir Deine Bahn dich schreiten,
Ewige Gesetze Dich begleiten.

Du, das gleiche Thema sonder Wanken
Stiegst empor am stillen Horizont,
Du erweckteſt schlummernde Gedanken,
Die, bislang an freies Spiel gewohnt,
Nunmehr fest um deinen Strahl sich ranken
Nur von ihm harmonisch abgetont.
Welch ein Flüstern, Brausen, Klagen, Rauschen
Wie die Bilder ihre Schönheit tauschen.

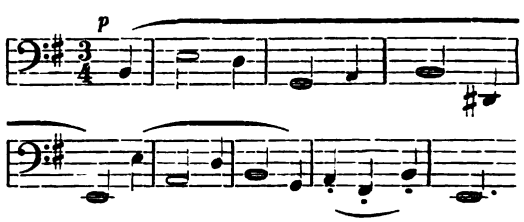
Passacaglia! o du Strahl der Gnade,
Der um stolze Herzen müd sich ringt,
Der durch seine tausendfält'gem Pfade
Zur Erkenntniß uns're Seele zwingt,
Daß sie neu in Harmonie sich bade
Bis sie erdentrafft zur Höhe dringt —
Sei gegrüßt! Durchglüh' mit deiner Wonne
Uns're Zeit, so karg an Sonne!

Franziska von Hoffnaaß.
(Rheinberger.)

Anm. der Red. Wie sich aus den Frottolen, Padovanen und Villoten das Madrigal, das weltliche Lied des Mittelalters, als Kunstgesang entwickelte, so wurzelt die „Passacaglia" in ihrer jetzigen künstlerischen Ausbildung und Form als Instrumentalmusik in der alten spanischen Passacalle (wörtl. „geht über die Straße", also „Gassenhauer" ebenso im Italienischen, aber jetzt unrichtig und unverständlich „passacaglia" geschrieben, französisch passecaille), einem mit Guitarrebegleitung ausgeführten Tanz in langsamer Bewegung und dreitheiligem Tact. Das Charakteristische der „Passacalle" ist die im Baß als Motiv auftretende Melodie, welche in reicher und mannigfaltiger, harmonisch und rhythmisch variirter Weise durch das ganze

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Tonstück wiederkehrt. Als Musterbeispiel erwähnen wir Joh. Seb. Bach's Orgelpassacaglia in Cmoll. Die in vorstehendem Gedichte aus freier Phantasie entwickelten Meditationen basiren auf einer herrlichen, äußerst wirkungsvollen Komposition des Meisters Jos. Rheinberger in München, in welcher der Schlußsatz der prächtigen Orgelsonate in Emoll (op. 132) in dieser alterthümlichen Kunstform zum Concertvortrag frei bearbeitet wurde. Der Basso ostinato lautet:



Das Werk ist bei Rob. Forberg in Leipzig erschienen

Lückenbüßer
aus den „Münchener Fliegenden Blättern".

(Die zerstreute Mutter.) Die Frau Landräthin verliert und verlegt alle Augenblick etwas. Gestern hat sie sogar ihr kleines Kind nicht mehr finden können. Da hat man nach einem Polizeidiener geschickt, der hat das Kind mit der Glocke in ihrer Wohnung ausschellen müssen. Es muß geschlafen haben und durch das Schellen aufgeweckt worden sein, denn bald darauf hat man es jämmerlich schreien hören — und wo war es? . . . . . Im Futteral von ihrem Herrn Gemahl seiner Brummgeige?

(Nicht acceptirte Entschuldigung.) Musikant (sammelt): „Mit Verlaubniß!" — Gast: „Ich gib noch nix, ich bin g'rad' gekommen." — Musikant (hebt den Deckel von des Gastes Maßkrug auf): „Was, g'rad' kumma san S', und ham schier die ganz Maß Bier z'samm' g'suffa; jetzt frag' ich Ihna nur, ob S' glei gutwilli zahl'n, sunst kumman S' an' Unrechten, wenn S' mi' für'n Narr'n halten woll'n?"

(Im Conzert.) Während der Aufführung einer Symphonie unterhalten sich zwei Damen gerade sehr lebhaft, als das Orchester eben ein Fortissimo zu spielen hat. Aber sie versehen sich der plötzlich eintretenden Generalpause nicht und durch den ganzen Saal schallen laut und deutlich die Worte: „Ich koche sie mit Petersilie".

(Doppelte Wahrheit.) Opernsänger: „Nun, lieber Herr Direktor, was haben Sie sich gedacht, als Sie mich heute auf den Brettern gesehen haben?" — Direktor: „Daß Sie auf dem Holzwege sind." —

(Neue Primadonna.) „Gefällt Ihnen unsere neue Sängerin besser, als die Decennien?" — „Die Decennien? Wer ist denn das?" — „Nun gestern stand ja doch in der Zeitung, daß seit Decennien keine Sängerin die Martha so gut gesungen habe."

(Rücksichtsvoll.) Der Violinist Kratzer ist so rücksichtsvoll für die leidende Menschheit, daß er seinen Schülern nur auf freiem Felde Unterricht ertheilt.

(Maßstab.) Zu einem Musikalienhändler kommt eine Dame und verlangt für ihre Tochter eine Musikpiece: „doch", sagt sie, „kann es schon etwas Schwieriges sein." Der Händler legt ihr ein Stück vor und bemerkt, daß dieses wohl passend sein werde. Als die Dame nach dem Preise fragt und sie hört, daß es 2 Mark kostet, erwidert sie: „Ich glaube, daß es noch nicht schwer genug sein wird; denn meine Tochter hat schon ein Stück gespielt, das 2 Mark 50 gekostet."

(Ein Wunsch.) „Sechs Wünsch' hab' ich meinem Maxl auf Weihnachten freigestellt; denken Sie nur, wie g'scheidt und bescheiden das Buberl ist! „„Ich hätt' nur einen einzigen Wunsch, Mama!"" hat er g'sagt, „„die andern fünf schenk ich Dir wieder, wenn Du mir versprichst, daß ich das auch g'wiß bekomm', was ich mir wünsche."" — Wenn's nur nicht zu theuer ist, sag' ich. „„O nein, Mama!"" sagt der Maxerl — „„das kostet ja gar nicht viel."" — Und wie ich's versprochen hab g'habt, sagt er: „Daß er's Klavierspielenanfangen aufhören möcht!"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Depôt

für

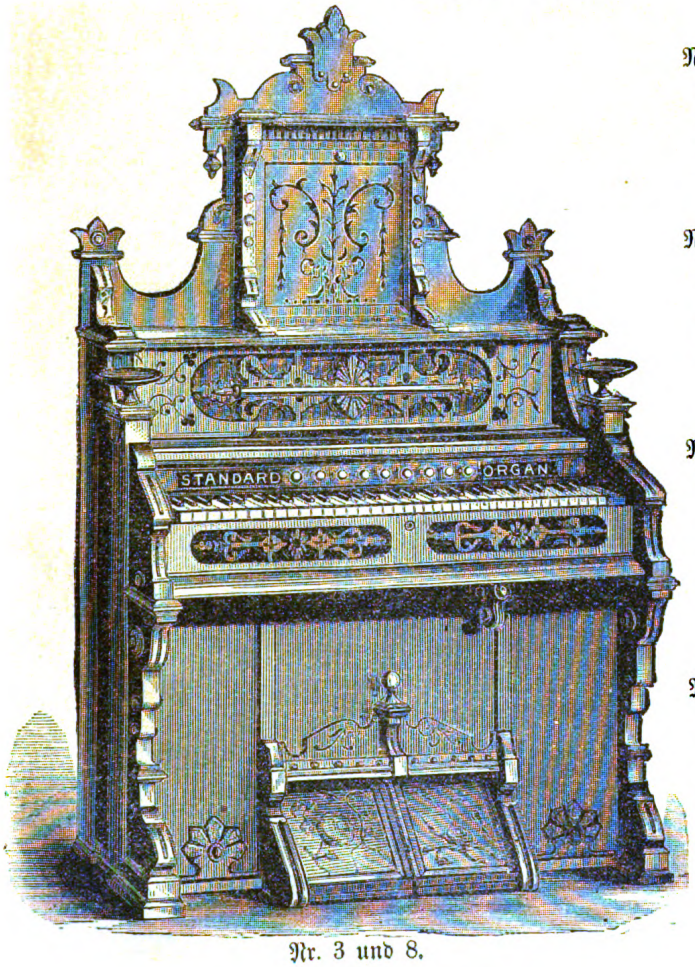
amerikanische Harmonium's

bei

Jos. Renner (Petersthor) in Regensburg

zum Besten der Kirchenmusikschule dahier.

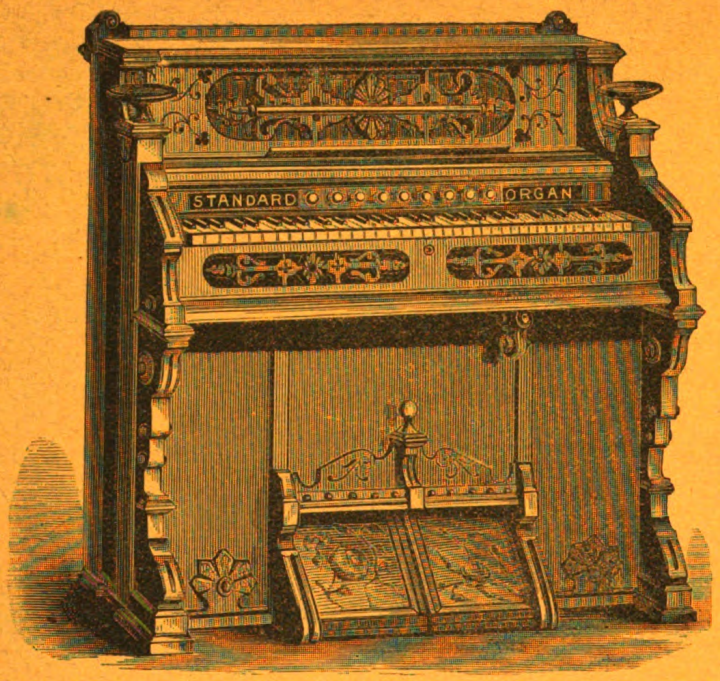
I. Preisliste der Harmonium von Peloubet & Comp. in New-York.



Nr. 3 und 8.

	M.
Nr. 1. (1) 1 Reihe Zungen zu 5 Oct., 1 Knieschwelle (crescendo) ohne Register.	220
Nr. 2. (3) 1 Reihe Zungen zu 5 Oct., 1 Knieschwelle (crescendo) und 2 Registerkopelzüge (Subbaß und Octavkopel).	250
Nr. 3. (7) 1 Reihe Zungen zu 5 Oct., 2 Knieschwellen (cresc. u. pleno), 5 Reg., darunter 2 mechan. Kopelzüge, sowie Diapason, Clarinet, Dulciana.	300
Nr. 8. (16) 2 Reihen Zungen zu 5 Oct., 2 Knieschwellen, 9 Register: Diapason, Viola, Principal, Flute sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Cello, Oct. celeste u. Forte mechan.	360

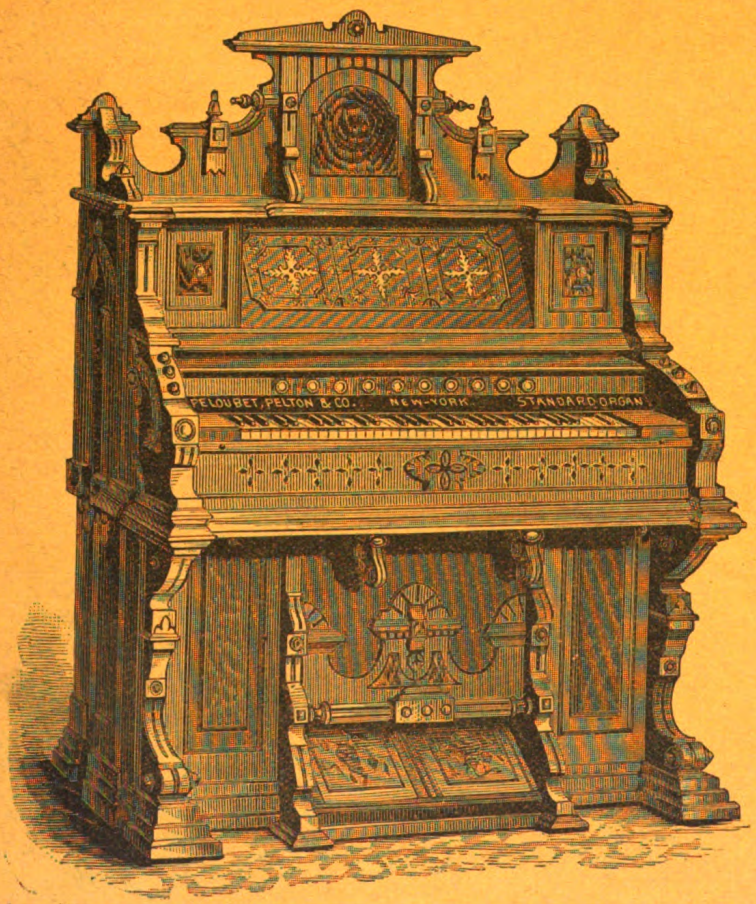
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Nr. 10.

M

Nr. 10. (21) $1^3/_5$ Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. Subbaß, 2 Knieschwellen, 10 Register: Diapason, Viola, Subbaß, Clarinet sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Bourdon, Voix cel., Oct. Copel und Forte sind mechan. 410



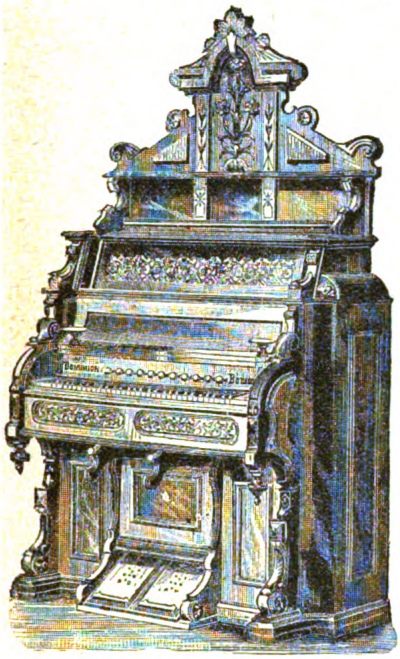
Nr. 18 und 22.

Nr. 18. (39) $2^1/_2$ Reihe Zungen zu 5 Okt. 2 Knieschw. und 11 Register: Diapason, Viola, Cor anglais, Flute sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Cello, vox humana, Octavkopel, voix cel. und Diaforte mechanisch. 480

Nr. 22. (47) 3 Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. Subbaß, 2 Knieschw. und 14 Register: Diapason, Viola, cor anglais, Flute, Trompet, Clarinet, Subbaß sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Cello, Octav-Copel, Vox hum., voix cel., Diaforte mechan. 600

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

II. Preisliste der Dominionorgeln, Fabrik in Bowmanville, Ontario.

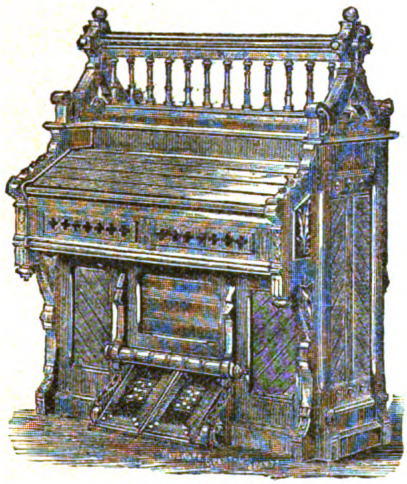


M.

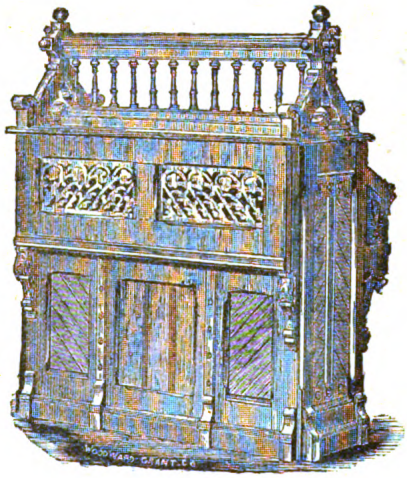
Nr. 7 (46) $2^{8}/_{15}$ Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. schweren Sub-Baß, zwei Knieschwellen, 12 Register: Diapason, Melodia, Viola, Prinzipal, Flute d'amour, Sub-Baß sind klingend, — Vox celeste, Forte, Dulcet, Octavenkopel, Vox humana mechan. 800

Nr. 8 (47) $3^{9}/_{15}$ Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. schweren Sub-Baß, zwei Knieschwellen, 14 Register: Diapason, Melodia, Viola, Prinzipal, Cello, Piccolo, Vox celeste, Sub-Baß sind klingend, — Flute d'amour, Dulcet, Cremona, Oct. Kopel, Vox hum., Forte mechan. — Extra-Hebel an der Seite zum Windmachen! 900

Nr. 9 (48) $4^{9}/_{15}$ Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. schw. Sub-Baß, zwei Knieschwellen, 16 Register: Diapason, Melodia, Viola, Prinzipal, Flute d'amour, Cello, Piccolo, Aeoline, Sub-Baß sind klingend, — Forte, Flugle Horn, Dulcet, Cremona, Oct.-Kopel, Vox hum. & Vox celeste, mechan. — Extra-Hebel an der Seite zum Windmachen! 1000



Vorderseite.



Rückseite.

Nach eigener Erfahrung und aus den verschiedensten Zuschriften sind wir zur Überzeugung gekommen, daß die unter I aufgeführten Harmonium für Zimmer und Salon besonders angenehm und passend sind, die unter II angegebenen Dominionorgeln aber für kleinere Kirchen, Concertsäle, Begleitung von Chormassen u. s. w. wegen der stärkeren Intonation und ihrer glanzvollen Wirkung ausgezeichnete Dienste leisten. Die obigen Abbildungen von zwei Mustern der Dominionorgeln sind in Miniatur gezeichnet, in der Wirklichkeit stehen sie den von Peloubet-Pelton nicht nach, ja sie sind wegen größerer Tonfülle in ihrem inneren Mechanismus noch kräftiger gebaut. Wir empfehlen demnach die erprobten sieben Numern von Peloubet-Pelton zu Privatgebrauch, die drei Numern der Dominionorgeln als provisorischen Ersatz für Pfeifenorgeln in Kapellen und ärmeren kleinen Kirchen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Bestellungen auf diese Instrumente werden bis **Bahnhof Regensburg franco** geliefert; wenn aber der Bestellort näher an Hamburg liegt oder die verlangte Numer momentan nicht auf Lager ist, von Hamburg aus nach vorhergehender genauester Prüfung expedirt. Im letzten Falle kann der geehrte Empfänger 10 *M.* seiner Portoauslagen von den obigen Preisen abziehen.

Preislisten nebst „Anweisung über die Behandlung und Einrichtung der Instrumente" werden auf Wunsch gratis versendet.

Da in den obigen **festen** Preisen **nur 5% Provision zu Gunsten der kirchlichen Musikschule** miteingeschlossen sind, so kann eine eventuelle Ratenzahlung **nicht über 3 Monate** nach Empfang des Instrumentes gewährt werden, wenn nicht 5% Verzinsung der Kaufsumme garantirt wird. Unbekannte oder durch Bekannte nicht empfohlene Persönlichkeiten wollen der Bestellung Referenzen oder mindestens ein Drittel der Kaufsumme beilegen.

Für Oesterreich, Schweiz, Holland und Luxemburg gelten die gleichen Preise. Da jedoch gütige Bestellungen nach diesen Ländern in jedem Falle von Freihafen Hamburg aus als Transitgut behandelt werden, so dürfen die Auslagen, welche der Empfänger für Zoll zu machen hat, sowie 10 *M.* für Porto von den in der Preisliste aufgeführten Preisen abgezogen werden. —

Der Unterzeichnete ertheilt auch bereitwilligst Aufschluß und Rath bei Ankauf neuer und älterer (überspielter) Flügel und Pianinos zu billigen Preisen.

Zahlreichen freundlichen Aufträgen sieht hochachtungsvoll entgegen

Regensburg, 1. Okt. 1883.

Jos. Renner (Petersthor).

Subscription

auf

die Gesammtausgabe der Werke von Giovanni Pierluigi da Palestrina,

sowie auf das

Magnum Opus Musicum von Orl. di Lasso

nimmt der Unterzeichnete entgegen unter der Bedingung, daß für die 17 bisher erschienenen Bände von Palestrina's Werken 120 M. sogleich bezahlt, und die übrigen 50 M. im Laufe von zwei Jahren getilgt werden. Lateinische Titel und Vorreden gratis, Zusendung franco. Siehe auch Vorwort des Cäc. Kal. für 1884.

Fr. X. Haberl.

Subscriptions-Formular.

Subscribire hiemit auf ..... Exempl.:

Giovanni Pierluigi da Palestrina opera omnia: *)
„Magnum opus musicum" von Orlando di Lasso.*)
Partitur.

Genaue Adresse: .....

.....

*) Brosch. 10 M., engl. Leinwandband 12 M., stylgerechter Ruck- und Eckleder-band mit Brokateinsatz 14 M.

Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anweisung zur Behandlung

der

amerikanischen Harmonium.

1. Das Obertheil und die vordere Seite jeder Kiste sind genau bezeichnet. Man lege die Kiste beim Auspacken auf die Rückseite und nehme die Vorderseite weg. Wenn alle Schrauben losgelöst sind, hebe man die Kiste auf und lasse das Harmonium herausgleiten. Der Schlüssel ist an der (Swell) Knieschwelle befestigt.

Das zu den Instrumenten verwendete Holz ist vollständig trocken und verlangt dieselbe Behandlung wie irgend ein anderes feines Möbel; deshalb setze man sie nicht zu großer Hitze, oder directen Sonnenstrahlen, noch weniger aber der Feuchtigkeit aus.

2. Die Wirkung eines Harmoniums in Bezug auf Stärke des Tones hängt von dem richtigen Gebrauche des Blasbalges und der Knieschwellung ab. Die Füße müssen auf die Blasbalgtritte fest aufgesetzt werden und der Druck muß abwechselnd, langsam und regelmäßig sein. Bei sforzando trete man mit beiden Füßen zugleich und öffne mit dem Knie die Schwellung in demselben Augenblick so weit als möglich. Der Ton wird um so stärker, je schneller der Blasbalg getreten und je weiter die Schwellung geöffnet wird und umgekehrt. Die Tasten müssen fest, bestimmt und vollständig niedergedrückt werden.

Da der Blasbalg mit einem Sicherheitsventil versehen ist, kann selbst zu starkes Treten keinen Schaden bringen.

3. Als Beispiel möglicher Tonvariationen wählen wir Nr. 22 von Peloubet-Pelton.

1) Zu sanftem Spiel Diapason, Viola und Octavkopel mit oder ohne Sub-Baß.
2) Zu noch leiserem Ton nehme man Viol d'Amore und Gamba.
3) Gamba, Viol d'Amore, Octavkopel und Subbaß in Abwechslung mit dem Knieregister links (Full Organ) und dem Swell.
4) Viola, begleitet von Diapason oder Gamba.
5) Vox Humana mit den obigen. Die Vox Humana soll sparsam und nur bei ruhigen Passagen (als melodieführend) gebraucht werden.
6) Flöte, begleitet von Diapason.
7) Das Clarinet mit Diapason.
8) Viola und Clarinet mit Diapason.
9) Viola und Flöte oder Clarinet und Flöte mit Diapason.
10) Cor Anglais mit Viol d'Amore und Vox Humana.
11) Cello mit Viol d'Amore.
12) Cello und Gamba mit Viol d'Amore (mit oder ohne Vox Humana).

4. Das Harmonium braucht im Gegensatz zum Klavier selten gestimmt zu werden, manchmal bei Jahre dauernder Benützung nicht. Eine Zunge wird höher, wenn man dieselbe leicht bei der Spitze zufeilt, und sie wird tiefer, wenn man sie bei der Schraube zufeilt; jedoch sollen ungeübte Personen das Stimmen des Harmoniums unterlassen, da sie leicht ein Instrument schlechter, als besser machen können. Einem Instrument wird leicht Schaden durch Neugierige zugefügt, welche dasselbe öffnen, um seine innere Einrichtung zu sehen. Es ist besser, das Innere eines Harmoniums nicht zu untersuchen, außer es ist dringende Nothwendigkeit dazu vorhanden. In manchen Fällen kann jedoch eine sorgfältige Hand mit geeigneten Anweisungen selbst einen wirklichen Schaden leicht repariren. (Darüber unten.)

5. Das Elfenbein wird durch die Ausdünstung der Hände des Spielers oder durch das Absperren des Lichtes leicht gelb. Um das so viel als möglich zu vermeiden, wische man gelegentlich die Tasten mit einem in Alkohol getauchten Tuche ab und setze die Tasten des Harmoniums häufig dem Lichte und der Luft aus.

Gelbe Tasten können ganz oder theilweise gebleicht werden, wenn man die Sonne längere Zeit darauf scheinen läßt, während man das Holzwerk des Kastens zum Schutze mit einem Tuche bedeckt.

6. Manchmal wird in Folge von ungeeigneter Behandlung beim Transport ein schnarrender oder rasselnder Ton gehört, der gewöhnlich davon herrührt, daß etwas lose geworden oder nicht am rechten Platze ist. Um das zu repariren, untersuche man sorgfältig jeden Ton (Taste) des Harmoniums, um die Vibrationsstelle zu finden, und nach Entdeckung derselben ziehe man die etwa los gewordene Schraube an. Ein knarrendes Geräusch im Blasbalg kann leicht aufgehoben werden, wenn man die Orgel an der Rückwand öffnet, die knarrende Stelle aufsucht und dann einölt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

7. Manchmal gibt eine Taste, wenn sie niedergedrückt wird, keinen Ton, selbst wenn durch den Blasbalg hinreichender Windvorrath erzeugt wurde. Das rührt gewöhnlich von einem kleinen Stückchen Holz oder Tuch her, das sich an der Zunge angehängt hat und deren Vibration verhindert. Die Hinwegnahme des eingedrungenen Gegenstandes ist das einzige Hilfsmittel. Wie das zu geschehen hat, werden wir im Folgenden erklären.

a) Was ist in der musikalischen Sprechweise eine Zunge?

Sie ist ein dünnes Stückchen oder Blättchen aus Holz oder Metall, das an einem breiteren und dickeren Stücke, Block genannt, gut befestigt ist. Dieser Block hat eine Oeffnung, die unter der Zunge ausgeschnitten ist, enger und kürzer als der vibrirende Theil der Zunge. Ein Luftstrom, der durch die Oeffnung zieht, macht, daß die Zunge vibrirt und einen musikalischen Ton hervorbringt, der mit der Länge und der Steifheit der vibrirenden Zunge an Stärke zunimmt.

Eine Reihe derselben, in eigenen Zellen angebracht, wovon jede unter einer Taste ist, bildet eine „Zungenreihe".

b) Wie kann man zu den Zungen gelangen?

Die nothwendigen Werkzeuge dazu sind der Zungenhacken, der innen auf der Rückseite des Kastens zu finden ist, und ein Schraubenzieher. Zuerst suche man zu den Zellenreihen, welche die etwaigen stummen Zungen enthalten, zu gelangen; dann ziehe man das entsprechende Orgelregister, öffne die Schwelle, nehme mit dem Hacken die Zunge heraus und entferne den fremden Gegenstand. Man findet ihn gewöhnlich zwischen der Zunge und dem Block eingezwängt, und derselbe wird dadurch weggeräumt, daß man mit dem Hacken an die Spitze des Blocks leicht klopft. Man sei jedoch beim Herausziehen der Zunge vorsichtig, daß das Züngelchen vom Hacken nicht beschädigt wird; daher setze man denselben ungefähr einen halben cm. vom Rande des Blocks entfernt auf der zu diesem Zwecke angebrachten Erhöhung an.

Da die Zungen bei den verschiedenen Orgelgattungen verschieden liegen, so werden nachfolgende Anweisungen belehren, wie sie herausgenommen werden können. Man merke, daß die Zungen gewöhnlich unter einem Schweller resp. Dämpfer liegen.

In einfachen Instrumenten (wie bei Nro. 1, 2, 3 ꝛc.) nehme man das Brett unter der Vorderseite der Tasten weg, öffne die Schwelle und die Zungen werden sichtbar.

Dieselben Anweisungen gelten für die Harmonium mit doppelten und dreifachen Zungenreihen.

Um zu der hinteren Zungenreihe, 8 Fuß, Diapason und Viola zu gelangen, kehre man die Rückwand der Orgel dem Lichte zu und nehme sie hinweg. Wenn die Zunge in Diapason oder in der untern Hälfte sich befindet, so hacke man das Dämpferbrett, das hinten auf den Tasten aufrecht ruht, los und nehme es heraus. Ist die Zunge aber in Viola oder in der oberen Hälfte, so entferne man das Kästchen der Vox Humana. Dann ziehe man die Register, welche diese Zungenreihe dirigiren, lasse von Jemand den Schweller öffnen oder hebe ihn aus, und die Zungen werden vollständig sichtbar sein. Wenn manchmal Gamba oder Viol d'Amore nicht gut ansprechen, so sehe man nach der Regulirschraube, welche man nach Wegnahme der Rückwand finden wird.

Um zu den Zungen des Sub-Baß zu gelangen, nehme man den kleinen Kasten weg, und ziehe das Register.

Wenn eine Zunge noch fortklingt, wenn das Register gezogen ist, so ist die Regulirung entweder durch Feuchtigkeit oder beim Transport beschädigt worden, so daß die Klappe nicht mehr schließt. Jede Klappe wird durch eine Schraube und eine Schraubenmutter regulirt, d. h. man nimmt einen kleinen Theil des Windkastens, der von 2 Schrauben gehalten wird, heraus, ziehet die Register und untersuchet, welche Klappe sich erhebt und die Zunge ertönen läßt, wenn der Blasbalg getreten wird. Mit einer flachen Feile drehe man die Schraubenmutter zurück, bis die Klappe schließt. Beim Anziehen oder Nachlassen der Schrauben bringt der unscheinbarste Ruck schon eine Aenderung hervor.

8. Wenn eine Zunge bricht, so sende man dieselbe nebst ihrer Octave an den, der das Instrument besorgt hat, und es wird eine neue in demselben Ton geschickt werden.

Wenn eine Taste stecken bleibt, aber sich erhebt, sobald sie mit dem Finger heraufgezogen wird, so bewege man sie mehrmals auf und nieder, indem man sie fest nach rechts und links gegen die Schraube drückt, welche unter der Vorderseite der Tasten sich befindet. Wenn sie nicht an der vordern Schraube drückt, so kann die Schuld an der Ventilschraube liegen. Ist das der Fall, so nehme man die Taste weg und untersuche dieselbe mit dem Finger. Sollte sie zu knapp sein, so reibe man sie mit Sandpapier.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

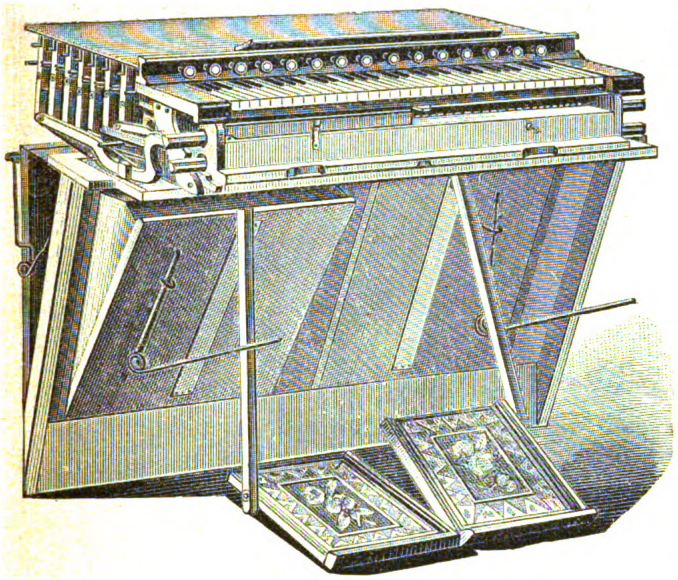


Fig. 1.

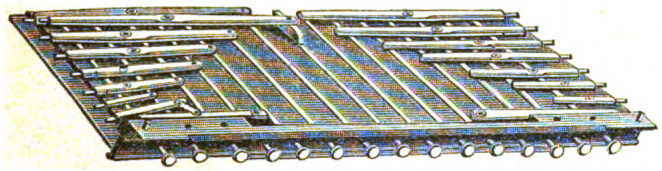


Fig. 2.

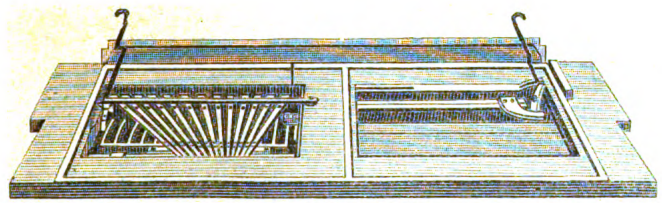


Fig. 3.

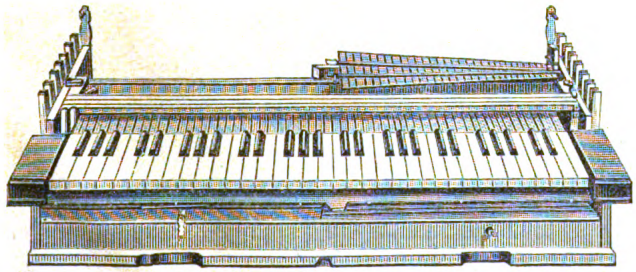


Fig. 4.

Die hier gegebenen Abbildungen stellen sowohl den starken Bau dieser Harmonium, als auch den einfachen inneren Mechanismus dar. Eine sichere und dauerhafte Verbindung zwischen den Tritten und dem Blasbalg ist durch Stäbe hergestellt. Auf diese Weise sind die Gurten und Walzen, wie sie in anderen Harmonium zu finden sind, beseitigt, da gewebtes Material nothwendiger Weise durch beständige Reibung und Spannung sich abnützt und viele Reparaturen und Unbequemlichkeiten veranlaßt, und die Walzen häufig in ihren Zapfen locker oder durch Staub gehemmt werden.

Bei Fig. 1 sind der linke Tritt und die entsprechende Pumpklappe vorwärts gezogen. Diese Klappe wird durch eine Springfeder wieder an ihren Platz gebracht; das lose Ende derselben ist in der vorderen Füllung des Kastens eingelassen.

Die Wirkung der durch die Füße in Bewegung gesetzten Pumpklappen besteht darin, daß die Blasbälge erschöpft werden, auf welche vermittelst der erwähnten Federn der erforderliche Druck ausgeübt wird. Zur Linken und Rechten der Vorderseite von Fig. 1 sieht man die Enden der Dämpfer, welche zu den Zungenregistern gehören. Ober den Tasten rückwärts ist das Registerbrett mit seinen Knöpfen. Es ist breit, um eine feste Stütze für die Hebel in Fig. 2, welche das Tastenbrett von der Rückseite darstellt, zu bieten. Diese Hebel sind sorgfältig ausgeführt, um alles Geräusch zu vermeiden. Ihre Enden fallen in aufrechte, gabelförmige Hebel, wie sie in Fig. 1 und 4 zu sehen sind, welche beim Registerziehen dem Winde Zugang verschaffen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das Subbaßregister in den größeren Harmonium befindet sich unter der Hebelmechanik. Jede Zunge kehrt ihre Spitze der Vorderseite des Kastens zu und kann leicht heraus gezogen werden. Die großen Zungen, welche Töne eines (16) Fußregisters hervorbringen, sind in sehr tiefen Zellen angebracht, welche der Vibration vollständig Raum lassen. Die Zellen mit den Hebeln, welche die Ventile dieser Zungenreihe in Bewegung setzen, werden bei Fig. 3 gezeigt. Die Hebel sind vorne zusammengezogen, um sie unter eine Oktave der Tastatur zu bringen.

Das in Fig. 4 dargestellte Campanellaregister ist nur (in Nr. 28) von Peloubet-Pelton vorhanden, und besteht aus einer Reihe von Stahlstücken, welche eine glockenähnliche Wirkung hervorbringen. Dasselbe wird durch eine Perkussionsklappe mit einem sehr einfachen direkten Zug regiert. Preis dieses Instrumentes mit Pedalpoint zur Ausführung des Orgelpunktes *M.* 750.

Der Vorzug dieser amerikanischen Harmonium vor deutschen Fabrikaten beruht: 1) in der Weichheit und Milde des Tones, der trotzdem alle Nuancen von pp. bis ff. gestattet, ohne die Nerven bei längerem Gebrauche anzugreifen. Der ebengenannte Uebelstand tritt bei den deutschen Instrumenten besonders durch den „Expressionszug" hervor, durch welchen die Nerven gemartert, die Stimmung rasch unsauber und das Instrument abgenützt wird. 2) In der Leichtigkeit, mit der etwa erscheinende Fehler nach vorhergehender Anweisung beseitigt werden können. 3) In der Dauerhaftigkeit des Mechanismus und des Sauggebläses. Dieses „Schlürfen" der Luft gegenüber dem oft schreienden „Ausströmen" ist die Ursache des so beruhigenden, nie widerlichen Tones dieser Instrumente. 4) In der Eleganz der Ausstattung und dem guten Holz-Material. Gegenüber den viereckigen plumpen Kästen repräsentirt sich auch das einfachste Harmonium von Peloubet oder Dominion als schönste Zimmerzierde. 5) In der Billigkeit trotz Zoll und Transport. — Wir haben nicht bange, daß bei Kenntniß unserer Instrumente irgend Jemand uns der Uebertreibung oder der leeren Reclame beschuldigen könne oder werde, und glauben deßhalb annehmen zu dürfen, daß die große Zahl von Bestellungen, welche seit Jahren aus allen Theilen Deutschland's und des Auslandes auf diese Instrumente durch uns, zum Besten der K. M. Sch. gemacht worden sind, in Zukunft sich noch steigern werde.

Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

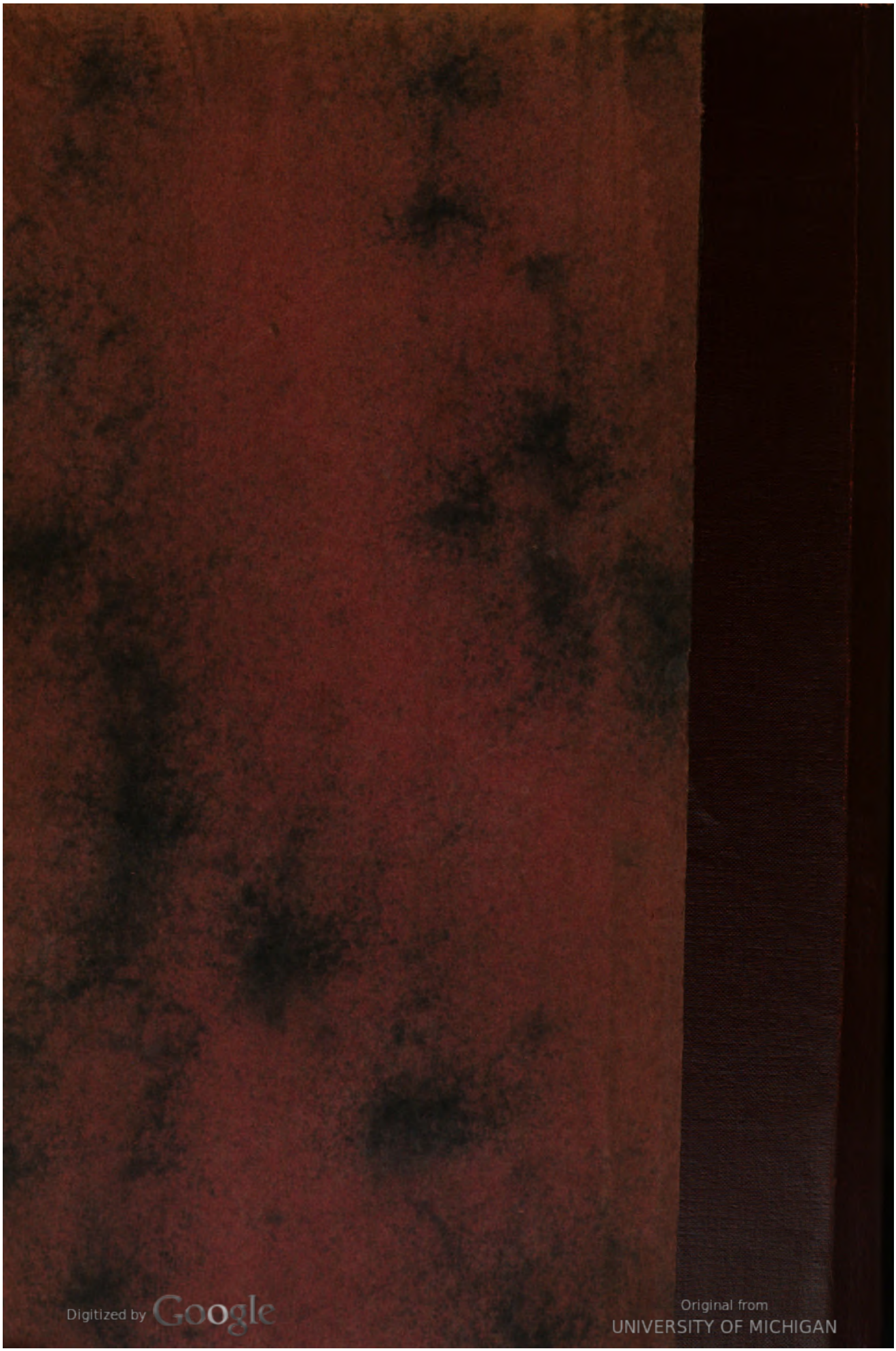
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 23:02 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148010
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google